

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Latina**



**LOS CLÁSICOS GRECOLATINOS Y LA NOVELA  
GÓTICA ANGLOAMERICANA: ENCUENTROS  
COMPLEJOS.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Ana González-Rivas Fernández**

Bajo la dirección de los doctores

Francisco García Jurado  
Dámaso López García

**Madrid, 2011**

**ISBN: 978-84-694-0082-1**

**© Ana González-Rivas Fernández, 2010**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Dpto. Filología Latina**



***LOS CLÁSICOS GRECOLATINOS Y LA NOVELA  
GÓTICA ANGLOAMERICANA:  
ENCUENTROS COMPLEJOS***

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR:**

**Ana González-Rivas Fernández**

**Bajo la dirección de:**

**Dr. Francisco García Jurado**

**Dr. Dámaso López García**

**Madrid, 2010**



*A mis padres*





# ÍNDICE DE CONTENIDO

ÍNDICE DE CONTENIDO .....	1
AGRADECIMIENTOS .....	5
NOTA ACLARATORIA .....	7
SUMMARY.....	9
PRESENTACIÓN: OBJETO DE ESTUDIO, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA	37
<b>PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>53</b>
<b>CAPÍTULO 1. LA LITERATURA GÓTICA: INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>55</b>
1.- LOS GÓTICOS, AHORA Y ANTES .....	55
2.- ORÍGENES HISTÓRICOS DE LA LITERATURA GÓTICA: UNA REACCIÓN PRERROMÁNTICA .....	56
3.- CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL: LOS MOVIMIENTOS NACIONALISTAS, LA REVOLUCIÓN FRANCESA, LOS AVANCES CIENTÍFICOS Y TECNOLÓGICOS, LOS CAMBIOS SOCIALES Y LA APARICIÓN DE LA NOVELA COMO GÉNERO LITERARIO .....	59
4.- INFLUENCIAS CULTURALES .....	64
4.1.- LA ESTÉTICA GÓTICA: LO SUBLIME Y LO GROTESCO .....	64
4.2.- LA ARQUITECTURA, SÍMBOLO DE LAS NUEVAS IDEOLOGÍAS.....	70
4.3.- PRECEDENTES LITERARIOS: LOS GRAVEYARD POETS, SHAKESPEARE Y LOS GÉNEROS LÍRICOS MEDIEVALES (LA BALADA Y EL ROMANCE).....	73
5.- LA LITERATURA GÓTICA. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL GÉNERO .....	75
5.1.- PRINCIPALES ELEMENTOS DEL RELATO GÓTICO.....	77
5.2.- CONCEPTOS BÁSICOS EN EL RELATO GÓTICO: EL INDIVIDUO FRENTE A LA SOCIEDAD, EL EXCESO, LA TRANSGRESIÓN Y LO UNHEIMLICH.....	80
6.- LA GOTHIC STORY, UN GÉNERO FRONTERIZO ENTRE LA NOVELA Y EL ROMANCE .....	84
7.- EVOLUCIÓN DE LA NOVELA GÓTICA .....	85
8.- TIPOS DE NOVELA GÓTICA .....	93
9.- ACERCAMIENTOS CRÍTICOS: .....	95
10.- LO GÓTICO Y LO FANTÁSTICO: FUSIÓN DE GÉNEROS .....	96
<b>CAPÍTULO 2. DIALÉCTICA DE LO GÓTICO Y LO CLÁSICO: CONCEPTOS .....</b>	<b>105</b>
1.- INTRODUCCIÓN .....	105
2.- FUENTES CLÁSICAS PARA LA ELABORACIÓN DE LO GÓTICO.....	115
2.1.- FUENTES HISTÓRICAS.....	116
2.2.- FUENTES LITERARIAS .....	118
2.3.- FUENTES MITOLÓGICAS .....	121
3.- CONCEPTOS BÁSICOS EN LA TENSIÓN ENTRE LO CLÁSICO Y LO GÓTICO .....	122
3.1.- LO CLÁSICO.....	122
3.2.- LO ROMÁNTICO.....	125
3.3.- LO SUBLIME: EL TERROR Y EL PLACER.....	128
a) Pseudo-Longino.....	129
b) Joseph Addison.....	132
c) Edmund Burke .....	139
3.4.- LO GROTESCO.....	145
4.- CONCLUSIONES .....	151
<b>CAPÍTULO 3. DIALÉCTICA DE LO GÓTICO Y LO CLÁSICO: TENSIONES LITERARIAS .....</b>	<b>155</b>

1.- INTRODUCCIÓN .....	155
2.- TENSIÓN ENTRE PASADO Y PRESENTE.....	155
2.1.- IMÁGENES DEL PASADO: CLASICISMO FRENTE A MEDIEVALISMO .....	158
3.- TENSIÓN ENTRE GRECIA Y ROMA.....	159
4.- TENSIÓN ENTRE PAGANISMO Y CRISTIANISMO.....	162
4.1.- EL CRISTIANISMO Y SUS ENFRENTAMIENTOS: EL CATOLICISMO FRENTE AL PROTESTANTISMO.....	164
5.- LA NOVELA: LA TENSIÓN ENTRE LO GÓTICO Y LO CLÁSICO DESDE LA FORMA LITERARIA .....	165
5.1.- PUNTOS DE ENCUENTRO ENTRE CLÁSICOS Y GÓTICOS EN EL GÉNERO DE LA NOVELA .....	169
5.2.- LO CLÁSICO Y LO CLASICISTA. EL ORIGEN DE UNA CONFUSIÓN TERMINOLÓGICA.....	173
6.- CONCLUSIONES .....	175
<b>CAPÍTULO 4. LO MÁS “GÓTICO” DE LO CLÁSICO.....</b>	<b>177</b>
1.- INTRODUCCIÓN .....	177
2.- EL ESTUDIO DEL MUNDO CLÁSICO... Y TERRORÍFICO .....	178
3.- LO SOBRENATURAL EN LA ANTIGÜEDAD.....	182
4.- HEREDEROS DEL TERROR GRECOLATINO .....	190
<b>SEGUNDA PARTE: AUTORES .....</b>	<b>195</b>
<b>CAPÍTULO 5. HORACE WALPOLE Y <i>THE CASTLE OF OTRANTO</i>. LA NUEVA POÉTICA GÓTICA.....</b>	<b>197</b>
1.- INTRODUCCIÓN .....	197
1.1.- BIOGRAFÍA. LA EDUCACIÓN DE HORACE WALPOLE Y EL MUNDO CLÁSICO.....	198
1.2.- LA OBRA LITERARIA DE HORACE WALPOLE .....	204
a) <i>The Castle of Otranto</i> (1764).....	206
b) <i>The Mysterious Mother</i> (1768) .....	214
2.- LOS DOS HORACIOS. EL ARS POETICA DE WALPOLE.....	219
2.1.- ANÁLISIS DEL PRIMER PREFACIO (1764) .....	223
2.2.- ANÁLISIS DEL SEGUNDO PREFACIO (1765).....	232
2.3.- MARCIAL: COMPLEMENTO DE HORACIO Y ALTER-EGO DE WALPOLE.....	238
2.4.- EL MANIFIESTO POÉTICO DE <i>THE CASTLE OF OTRANTO</i> .....	241
3.- ANÁLISIS DE LAS RELACIONES LITERARIAS ESTABLECIDAS ENTRE EL TEXTO DE HORACIO Y EL TEXTO DE WALPOLE.....	243
3.1.- QUINTO HORACIO PARODIADO.....	243
3.2.- REPERCUSIONES LITERARIAS DE LA PARODIA DE HORACIO .....	248
4.- CONCLUSIONES .....	255
<b>CAPÍTULO 6. MARY SHELLEY Y <i>FRANKENSTEIN; OR THE MODERN PROMETHEUS</i>. EL MONSTRUOSO REFLEJO DE LOS CLÁSICOS .....</b>	<b>257</b>
1.- INTRODUCCIÓN: MARY SHELLEY .....	257
1.1.- BIOGRAFÍA. LA EDUCACIÓN DE MARY SHELLEY Y EL MUNDO CLÁSICO .....	260
1.2.- LA OBRA LITERARIA DE MARY SHELLEY.....	262
a) <i>Valperga</i> (1823) y <i>The Last Man</i> (1824) .....	263
b) <i>Proserpine</i> (1832) y <i>Midas</i> (1922).....	266
c) <i>Frankenstein; or the Modern Prometheus</i> (1818-1831) .....	268
2.- PRESENCIA DE LA LITERATURA Y LA CULTURA GRECOLATINA .....	274
2.1.- EL MONSTRUO DE VICTOR FRANKENSTEIN FRENTE AL MONSTRUO DE HORACIO.....	274
2.2.- LA PRESENCIA DE LA LITERATURA CLÁSICA: HOMERO Y PLUTARCO; APULEYO Y ESOPHO .....	277
2.3.- LA PRESENCIA DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA.....	282
2.4.- LOS CLÁSICOS EN EL SISTEMA EDUCATIVO, SEGÚN VICTOR FRANKENSTEIN .....	286
2.5.- FRANKENSTEIN: ENTRE LA CIENCIA Y LO SOBRENATURAL .....	289
3.- FRANKENSTEIN; OR THE MODERN PROMETHEUS: UNA TRAGEDIA GRIEGA .....	292
3.1.- ESQUILO, “ <i>THE FATHER OF GREEK TRAGEDY</i> ”.....	292
a) Simbolismo del fuego. <i>Prometheus Pyrophoros</i> .....	294
b) La creación de los hombres. <i>Prometheus Plasticator</i> .....	301
3.2.- SÓFOCLES Y EURÍPIDES: UN ACTO DE ὕβρις.....	308
4.- CONCLUSIONES .....	313
<b>CAPÍTULO 7. CHARLES ROBERT MATURIN Y <i>MELMOTH, THE WANDERER</i>. LA TRANSFORMACIÓN GÓTICA DE LA CITA CLÁSICA .....</b>	<b>319</b>

1.- INTRODUCCIÓN .....	319
1.1.- BIOGRAFÍA. LA EDUCACIÓN DE CHARLES ROBERT MATURIN Y EL MUNDO CLÁSICO .....	321
1.2.- LA OBRA LITERARIA DE CHARLES ROBERT MATURIN.....	322
2.- EL USO DE LAS CITAS GRIEGAS Y LATINAS: ERUDICIÓN Y TERROR EN UNA SOLA FRASE .....	334
2.1.- PLINIO EL JOVEN, HOMERO Y VIRGILIO: LA IMAGEN DEL FANTASMA .....	337
a) La cita inicial. Espectros clásicos: el fantasma de Plinio y los fantasmas épicos de Homero y Virgilio.....	337
b) Desarrollo de la cita de Plinio. El fantasma de Maturin.....	349
c) La doble cita. El texto de Plinio como protagonista de la novela de Maturin.....	354
d) El fantasma en <i>Melmoth, the Wanderer</i> : punto de encuentro entre lo clásico y lo gótico .....	358
2.2.- HOMERO: OTRAS REFERENCIAS .....	359
2.3.- VIRGILIO: OTRAS REFERENCIAS .....	361
2.4.- CICERÓN .....	373
2.5.- SÉNECA .....	374
2.6.- SEXTO TURPILIO.....	378
2.7.- ANACREONTE.....	379
2.8.- HORACIO.....	380
2.9.- OVIDIO.....	382
2.10.- OTROS AUTORES: JUVENAL, SALUSTIO, TERENCIO Y PÍNDARO.....	385
2.11.- MELMOTH, THE WANDERER: UNA ANTOLOGÍA DE AUTORES GRECOLATINOS.....	390
3.- PRESENCIA DE LA LITERATURA Y DE LA CULTURA GRECOLATINA .....	392
3.1.- LA MITOLOGÍA .....	392
3.2.- LA REALIDAD HISTÓRICA DE GRECIA Y ROMA .....	400
3.3.- AUTORES QUE RECREAN LA ANTIGÜEDAD EN SUS OBRAS.....	406
3.4.- USO DEL LATÍN Y DEL GRIEGO EN EL ESCENARIO GÓTICO.....	408
4.- CONCLUSIONES .....	409
 <b>CAPÍTULO 8. EDGAR ALLAN POE. CUENTOS DE AMOR Y MUERTE. LO CLÁSICO ASIMILADO COMO MOTIVO GÓTICO .....</b>	<b>413</b>
1.- INTRODUCCIÓN: .....	413
1.1.- BIOGRAFÍA. LA EDUCACIÓN DE EDGAR ALLAN POE Y EL MUNDO CLÁSICO .....	416
1.2.- LA OBRA LITERARIA DE EDGAR ALLAN POE, Y, EN PARTICULAR, SUS CUENTOS.....	422
1.3.- UNA IMPORTANTE FUENTE DOCUMENTAL: LA OBRA MISCELÁNEA DE EDGAR ALLAN POE.....	433
2.- LO GÓTICO Y LO CLÁSICO EN LA OBRA LITERARIA DE POE. UNA ALIANZA NATURAL .....	437
2.1.- EN LA ESTELA DE HORACIO Y SU <i>ARS POETICA</i> .....	439
2.2.- “HOW TO WRITE A BLACKWOOD ARTICLE” .....	441
2.3.- LA POESÍA .....	451
3.- EL MUNDO CLÁSICO EN LOS CUENTOS DE EDGAR ALLAN POE.....	458
3.1.- AMOR Y MUERTE.....	459
a) “The Assignment” (1834) .....	462
b) “Berenice” (1835).....	482
c) “Ligeia” (1838).....	487
d) “The Fall of the House of Usher” (1839).....	495
e) “Morella” (1835) .....	500
f) “Eleonora” (1841).....	507
g) “The Oval Portrait” (1842).....	512
h) Amor y muerte en el mundo clásico.....	515
3.2.- OTROS TEMAS, OTROS CUENTOS .....	517
4.- CONCLUSIONES .....	521
 <b>CAPÍTULO 9. GEORGE ELIOT (1819-1880): <i>THE LIFTED VEIL</i> (1859) Y <i>THE MILL ON THE FLOSS</i> (1860). PARADOJAS LITERARIAS: LO CLÁSICO Y LO GÓTICO EN EL REALISMO VICTORIANO.....</b>	<b>527</b>
1.- INTRODUCCIÓN: .....	527
1.1.- BIOGRAFÍA. LA EDUCACIÓN DE GEORGE ELIOT Y EL MUNDO CLÁSICO .....	528
1.2.- LA OBRA LITERARIA DE GEORGE ELIOT, Y, EN PARTICULAR, <i>THE MILL ON THE FLOSS</i> .....	530
2.- GÓTICOS Y CLÁSICOS: EL REALISMO PARADÓJICO DE GEORGE ELIOT .....	537
2.1.- <i>THE LIFTED VEIL</i> Y <i>APULEYO</i> .....	538
2.2.- <i>THE MILL ON THE FLOSS</i> Y <i>MEDUSA</i> .....	544

2.3.- <i>LA SOLUCIÓN A LA PARADOJA</i> .....	557
3.- UNA COMPLEJA RED DE INTERTEXTUALIDAD: OTROS ENCUENTROS ENTRE <i>THE MILL ON THE FLOSS</i> Y LA LITERATURA GRECOLATINA.....	558
4.- CONCLUSIONES .....	568
<b>TERCERA PARTE: CONCLUSIONES</b> .....	<b>571</b>
<b>CONCLUSIONS</b> .....	<b>573</b>
<b>CUARTA PARTE: APÉNDICES</b> .....	<b>591</b>
<b>APÉNDICE I. LISTADO DE OBRAS GRECOLATINAS DE LA BIBLIOTECA DE HORACE WALPOLE</b> .....	<b>593</b>
<b>APÉNDICE II. LISTADO DE RELATOS DE EDGAR ALLAN POE</b> .....	<b>605</b>
<b>APÉNDICE III. EL SISTEMA EDUCATIVO INGLÉS EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX. LA TRANSMISIÓN DE LOS CLÁSICOS POR VÍAS ACADÉMICAS</b> .....	<b>611</b>
1.- EL SISTEMA EDUCATIVO INGLÉS.....	612
1.1.- <i>ENSEÑANZA NO UNIVERSITARIA</i> .....	613
1.2.- <i>ENSEÑANZA UNIVERSITARIA</i> .....	618
2.- LOS CLÁSICOS EN EL SISTEMA EDUCATIVO.....	622
2.1.- <i>LAS ESCUELAS</i> .....	623
2.2.- <i>LAS UNIVERSIDADES</i> .....	626
a) <i>Universidad de Oxford</i> .....	626
b) <i>Universidad de Cambridge</i> .....	628
3.- LOS CLÁSICOS EN PROCESO DE ADAPTACIÓN A LOS CAMBIOS.....	630
<b>APÉNDICE IV EL SISTEMA EDUCATIVO Y LOS CLÁSICOS EN LAS OBRAS DE GEORGE ELIOT. RECREACIÓN LITERARIA DE UN FENÓMENO HISTÓRICO</b> .....	<b>633</b>
1.- LOS CLÁSICOS Y LA EDUCACIÓN.....	634
1.1.- <i>LATÍN FRENTE A GRIEGO</i> .....	637
1.2.- <i>LO INTELLECTUAL FRENTE A LO PRÁCTICO</i> .....	639
1.3.- <i>EDUCACIÓN DEL HOMBRE FRENTE A EDUCACIÓN DE LA MUJER</i> .....	646
2.- LA VISIÓN DE GEORGE ELIOT .....	653
<b>APÉNDICE V. EDWARD GIBBON. UNA LECTURA GÓTICA DE LOS CLÁSICOS DESDE LA HISTORIOGRAFÍA MODERNA</b> .....	<b>655</b>
1.- LAS LECTURAS PERSONALES DE EDWARD GIBBON. ACERCAMIENTOS ACADÉMICO Y NO ACADÉMICO A LA LITERATURA GRECOLATINA.....	656
2.- LA RECREACIÓN DE LA LITERATURA GRECOLATINA EN LA AUTOBIOGRAFÍA DE EDWARD GIBBON. ....	663
3.- EL PAPEL DE GIBBON EN LA HISTORIOGRAFÍA MODERNA.....	666
4.- EDWARD GIBBON: LA LECTURA DE LA HISTORIOGRAFÍA Y LA HISTORIOGRAFÍA COMO LECTURA....	671
<b>ÍNDICE DE NOMBRES</b> .....	<b>673</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>689</b>
FUENTES PRIMARIAS.....	689
A) <i>AUTORES CLÁSICOS</i> .....	689
B) <i>AUTORES MODERNOS</i> :.....	694
FUENTES SECUNDARIAS.....	697
OTROS RECURSOS ELECTRÓNICOS MENCIONADOS: .....	740

## **AGRADECIMIENTOS**

Son muchas las personas que me han acompañado en la elaboración de esta tesis doctoral, y a todas ellas les quisiera expresar mi más profundo agradecimiento. Sin duda, esta tesis no hubiera sido posible sin la atenta supervisión de mis dos directores, el Dr. D. Francisco García Jurado y el Dr. D. Dámaso López García, que, en las ramas de filología clásica y de filología inglesa, respectivamente, han guiado mis primeros pasos en el mundo de la investigación, un camino que ha supuesto un desarrollo tanto profesional, como personal. Sus observaciones y sus sugerencias han sido siempre muy valiosas, y han enriquecido con mucho la tesis doctoral que aquí se presenta. Estoy igualmente muy agradecida al Dr. Stephen Harrison, del College Corpus Christi en la Universidad de Oxford, así como al Dr. Richard Thomas, de la Universidad de Harvard, que fueron mis tutores durante mis estancias de investigación en sendas universidades. Ellos me facilitaron el acceso a sus respectivos centros de investigación, y me ofrecieron su consejo sobre algunos temas de mi tesis. Durante mi estancia en Cambridge (USA), tuve, además, la oportunidad de realizar parte de mis trabajos en el Real Colegio Complutense; vaya dirigido también mi agradecimiento al director del centro, Ángel Sáenz-Badillos, así como a la coordinadora de programas, Elizabeth Kline.

A lo largo de estos años predoctorales he tenido la oportunidad de conocer a muchos profesores y profesoras que me han alentado en este trabajo. Entre ellos, me gustaría mencionar a la Dra. Mercedes Aguirre (Dpto. Filología Griega, UCM), el Dr. Antonio Ballesteros (Dpto. Filología Inglesa, UNED), al Dr. Vicente Cristóbal (Dpto. Filología Latina, UCM), al Dr. Glyn Hambrook (Senior Lecturer in European Literature, Wolverhampton University), a la Dra. Asunción López-Varela (Dpto. Filología Inglesa II, Facultad de Filología, UCM), a la Dra. María Teresa Muñoz García de Iturrospe (Dpto. Filología Clásica, Universidad de País Vasco), a la Dra. Pilar Vega

## AGRADECIMIENTOS

Rodríguez (Dpto. Filología Hispánica III, Facultad Ciencias de la Información, UCM) y a la Dra. Beatriz Villacañas (Dpto. Filología Inglesa II, Facultad de Filología, UCM). Asimismo, quisiera mostrar mi agradecimiento al Dr. Christopher Rollason, que ha sido un gran apoyo, especialmente en lo que respecta al capítulo sobre Edgar Allan Poe. Me gustaría incluir también aquí a todos los miembros del grupo de investigación de Historiografía de la Literatura Grecolatina en España, con quienes igualmente he podido contar en todo momento.

Finalmente, quisiera recordar y agradecer el apoyo incondicional que he tenido siempre por parte de mi familia y de mis amigos. Ellos también han vivido muy de cerca todo el proceso que supone la redacción de una tesis doctoral, con sus momentos de entusiasmo y sus momentos de frustración, con sus etapas más creativas y otras que parecían menos inspiradas. Sus palabras de ánimo y su interés por este estudio fueron siempre un motor indispensable para llegar a concluirlo.

## NOTA ACLARATORIA

Esta tesis doctoral se inscribe en el grupo de investigación UCM 930136 “Historiografía de la Literatura Grecolatina en España” y en el proyecto MEC HUM2007-60326/FILO “Historiografía de la Literatura Grecolatina en España: la Edad de Plata (1868-1936)”, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Para facilitar la lectura de este estudio, proporciono a continuación algunas aclaraciones sobre la bibliografía y las abreviaturas empleadas.

Para las referencias a textos griegos se han empleado las abreviaturas establecidas en el *Greek-English Lexicon* de Liddle & Scott. Para las referencias a textos latinos se han empleado las abreviaturas establecidas en el *Diccionario Latino, fascs. 0-1* (AA. VV.) editado por el C. S. I. C. Tanto en griego como en latín, los libros, capítulos y apartados vienen siempre indicados con numeración arábiga. Para la referencias a los textos modernos, se seguirá el estilo de Harvard, esto es, el apellido del autor seguido de la fecha y la(s) página(s) entre paréntesis (*i. e.*, Knight, 1998:225).

A veces no se reproduce una cita completa. En estos casos, las omisiones se señalarán siempre con tres puntos suspensivos entre paréntesis, a excepción de las citas en inglés, donde las omisiones se señalarán sólo con tres puntos suspensivos. A pie de página están incluidas las traducciones de todas las citas (de obras clásicas y modernas), salvo aquellas citas que estén ya en el pie de página, en cuyo caso se dejan en su lengua original. En las traducciones de textos modernos se señalará el año de la traducción y la página de la cita; en las traducciones de textos clásicos se indicará el nombre del traductor, el año de la traducción y la página de la cita. Son de la autora de este trabajo todas las traducciones en las que no aparezca otra referencia.

Los términos en latín u otro idioma diferente al castellano están en cursiva. En la medida de lo posible, se ha mantenido la grafía griega para los términos en griego. Para



#### NOTA ACLARATORIA

la transcripción de los nombres griegos, se ha seguido el manual de Fernández Galiano, *La transcripción castellana de los nombres propios griegos* (1969).

En la bibliografía se recogen tanto las obras citadas a lo largo del estudio como los manuales y obras más significativas que se han consultado. Se distinguirá entre fuentes primarias y fuentes secundarias. Asimismo, se incluyen también las referencias a los recursos electrónicos empleados.

## SUMMARY

The aim of this dissertation is to reformulate the literary relationships established between Greco-Latin literature and its Anglo-American Gothic counterpart – a phenomenon which has not so far been studied in depth. This literary relationship begins in the eighteenth century and builds momentum with the birth of a new discipline, historiography, and it is precisely in this new historiographical framework, which encloses the relationship between the classics and the Gothic, where the old battle between ancient and the modern authors is fought. Up to now, most studies have focused on the divergences between both of these worlds, and this has been considered to be the main characteristic of this interaction. There has not, however, been a serious, detailed questioning of the connections between the classical and the Gothic, even where this relationship is explicit. Are these cases of inspiration, or of critical revisionism? Is it a conscious choice or a cultural imitation? In the course of this dissertation it will be seen that the encounter between Gothic and Greco-Latin literatures is more complex than it might seem, and that it transcends the concepts of influence or imitation, acceptance or rejection. An analysis of the relationship between the Gothic fiction and the classical therefore implies a reconsideration of the relationship between literatures which are detached in time and space, and the establishment of a dialogue between them.

The dissertation is divided into four parts. The first part establishes a theoretical framework for study of the Gothic and the classical, while the second part focuses on the analysis of the Gothic works selected for the purposes of this study. The third part is wholly dedicated to the conclusions of the study, and the fourth part consists of appendices, providing a variety of useful sources and developing in depth some of the social and historical themes mentioned in the course of the dissertation.

## SUMMARY

The first chapter of this dissertation will consider a variety of theoretical issues related to the Gothic novel, and this introduction will help to define this literary genre, as well as the circumstances in which it emerged. As a precursor of Romanticism, Gothic opposes to Rationalism, Neoclassicism and the Enlightenment, and the term “Gothic” refers in the first instance to the Goths, the Scandinavian race that sacked Rome and one of the barbaric peoples that contributed to the fall of the Roman Empire. This in turn led to the beginning of the Middle Ages, the so-called Dark Ages. To show their opposition to the Neoclassical ideal prevalent among the previous generation, the first Gothic writers focused their attention on this medieval period, and many of their stories take place in castles and abbeys constructed in the Gothic architectural style, a revival of which became fashionable in England during the second half of the eighteenth century. When Horace Walpole subtitled his novel *The Castle of Otranto* as “A Gothic Story”, he therefore baptized a new literary genre.

The first issue analysed here are the social and historical factors that contributed to the rise of the Gothic genre. There is no doubt that national movements like the French Revolution, scientific and technological progress, social changes and the apparition of the novel were the main ingredients with which the new Gothic literature was brewed, but, concepts such as the sublime and the grotesque are also essential to our understanding of the foundation for these novels. In Edmund Burke’s words, the sublime is a blending of terror and pleasure, an aesthetic category that explains, for instance, the feeling of beauty that one can experience from the contemplation of a grave or a cemetery, though the idea of death is, in itself, terrible. The grotesque, on the other hand, refers to something “comically or repulsively ugly” or “incongruous or inappropriate to a shocking degree”, according to *The Oxford Dictionary of English* (2<sup>nd</sup> edition). As is explained more in detail in Chapter Two, both terms have their origins in classical literature, which in itself proves the existence of links between the classical world and the new trend of Romanticism. This influence apart, there are some important precedents in English literature itself that must be considered when studying the formative stages of Gothic literature: the literary group known as the Graveyard Poets,

## SUMMARY

the works of Shakespeare and some of the medieval lyric genres (such as the ballad or the romance) were another source of inspiration for Romantic writers.

It has been found that it is very difficult to define precisely the term “Gothic”. In an attempt to draw up a relatively accurate definition, most studies resort to lists of features related to the setting, the atmosphere, the development of the conflict, the opposition between bad and good, or the characters that take part in the story (monsters, vampires, mad doctors...). In the first stage of development, Gothic novels were usually set in medieval Gothic castles, the characters were kings and damsels in distress, and the stories were often set in southern, Catholic countries such as Italy or Spain. As the nineteenth century progressed, however, the Gothic novel evolved and its main elements underwent a process of “domestication”, with the characters becoming middle-class people, the castle metamorphosing into a normal house, and the most terrible monsters being concealed inside each person, instead of coming from the outside. These elements apart, there are some basic concepts of Gothic literature that help to create that fear and uneasiness which is so characteristic of the Gothic atmosphere: the use of excess, the transgression of limits, the *unheimlich* (that is, the “uncanny”, or the fear of the return of what is repressed, in Freudian terms), and the confrontation between the individual and the society are constants in the plots of Gothic novels. The Gothic, on the other hand, can also be classified in other terms: some of the best-known studies have proposed their own classifications, and so the use of labels such as “black Gothic”, “explained Gothic”, “satanic Gothic”, “fantastic Gothic”, “black Realism”, “philosophical Gothic”, “parodic Gothic” or “female Gothic” are also common. Nevertheless, the truth is that, like almost every literary concept, the term “Gothic” is wide-ranging and complex, and thus attempts to provide a definitive, exact definition of it tend to be somewhat frustrating and unsatisfactory. The focus of interest of the last section of this chapter is the fantastic, for so long the mark of the Gothic, and some of the principal contributions to the theory of the fantastic are highlighted, like those of David Roas, Tzvetan Todorov, Rosemary Jackson and Christine Brooke-Rose, among others.

## SUMMARY

The two following chapters, which share the same title (“Dialectic Between the Gothic and the Classical”), focus on how the literary relationship between the classical and the Gothic began to take shape from the very beginning. To offer as broad as possible a view, these chapters cover the analysis of certain concepts (Chapter Two), as well as the main theoretical tensions (Chapter Three) fundamental to the cultural history of the eighteenth century. The first part of Chapter Two analyses the historical, literary and mythological sources of the Gothic in relation to the classical world, and Tacitus’ *Germania*, Jordanes’ *Getica*, Casiodoro’s *History of the Goths*, Amiano Marcelino’s *Res Gestae*, Claudiano’s *De Bello Gothico* and Procopio de Cesarea’s *Polemon* are some of the works mentioned, dealing as they do with the history and customs of the Goths. In this sense, they constitute important sources of information for Gothic writers. Also in Chapter Two there is an analysis of some of the basic terms related to the intertextuality between the Gothic and the classical, namely classical, Romantic, the sublime (as developed principally by Pseudo-Longino, Joseph Addison and Edmund Burke) and the grotesque. The use of “classical” as a synonym of “Greco-Latin” began to gather strength during the Renaissance, when the term started to take on some of the characteristics that were to lead to so-called “classicism”, and the term “classicism” was itself revived during the eighteenth century, giving rise to the phenomenon of Neoclassicism.

Partly as a reaction against the values assimilated during that period, Romanticism challenges this ideal of the classical world, which is in fact artificial in conception and depends on a subjective interpretation of antiquity. Wishing to overcome what Harold Bloom called “the anxiety of influences”, the Romantic writers searched for their own identity through artistic manifestations, formulating a new creative proposal quite different from earlier ones. The values considered inherent to “classicism” were reassessed, and consequently the image of classical antiquity itself changed. Both then and now, this fact has led to theorists interpreting this reformulation as an opposition to the classical world, so deeply was the neoclassical idea of Greece and Rome rooted in the collective mind. A careful consideration of these new streams of thought, however, shows that many aspects of the Greco-Latin world were still

## SUMMARY

frequently the object of interest on the part of the Romantics, and this much can be observed in the constructions of concepts such as the “sublime” and the “grotesque”. Back in the second century B.C., Pseudo-Longino had pointed out some images of Greco-Latin literature that could be defined as “sublime”, and the term contained the same component of terror as it did in Romantic literature. In the eighteenth century, Addison and Burke also referred to classical literature with a view to defining this concept, emphasizing the gloomy side that remained concealed behind Neoclassical ideals.

Sublimity, therefore, is not a concept alien to the classical world, and the Romantic writers took advantage of this rediscovered aspect of the classics. The term “grotesque”, too, is also closely connected to antiquity, and from its very origins in modern times in the sixteenth century, it makes clear the contradictions that exist between what the classical world (particularly Rome) actually was, and what the theorists wanted it to be. The term “grotesque” refers, in the first instance, to the profuse decoration found in the *Domus Aurea*, Nero’s palace in Rome, which consisted of weird, fantastic motifs of animals and vegetation, named “grotesque” after the place they were found (the Italian “grotta” means “grotto” or “cavern”). A debate sprang up as to whether these motifs were in fact classical or not, with Giorgio Vasari and his supporters considering these pictures to be part of classical art, despite their not responding to classical parameters, while, on the other hand, a significant group of Renaissance artists, following the theories of Vitrubio, claimed that these representations could not be defined as classical, but as an example of the decadence of the classical art. As the years went by, the term “grotesque” became detached from its original meaning and began to take on certain negative connotations, related to everything that is monstrous, evil and absurd, showing that what is physically abhorrent is also prone to be morally reproachful. In this sense, the “grotesque” establishes connections with the Gothic from an aesthetic point of view, as John Ruskin shows in the chapter “The nature of Gothic”, in his work *Stones of Venice*. The background of the etymology of the word “grotesque” remains, however, the subject of debate: is the grotesque a different, but still classical, manifestation of classical art, or does it

## SUMMARY

definitely not comply with Roman rules and therefore has no right to the name “classical”?

As can be seen from these chapters, the tension between the classical and the Gothic implies a variety of different aspects and concepts that were revisited during the eighteenth and the nineteenth centuries, and which are implicit to the foundations of the new Gothic literature. It is also demonstrated that this literary relationship was already present at the end of the Enlightenment and the beginning of Romanticism, and that it does in fact mark some of the new artistic trends of the period. However, certain generalizations have reasserted the dichotomy between the classical and the Gothic, and this is the reason why they have been considered opposites for so long. Any confusion generally lies in the fact that both styles are analysed in comparison to each other, and not in their own right: as bishop Richard Hurd affirms, “when an architect examines a Gothic structure by Grecian rules, he finds nothing but deformity. But Gothic architecture has its own rules, by which, when it comes to be examined, it too is seen to have its merit, as well as the Grecian ideal”<sup>1</sup> (Hurd, in Clery and Miles, 2000: 75). Nevertheless, the comparison seems to have entered the collective subconscious, and underlies many of the essays and studies on the subject of Romanticism.

Chapter 3 of this dissertation deals with three important literary tensions: between past and present, between Greece and Rome, and between paganism and Christianity. These three tensions act within the general framework of the relationship between the classical and the Gothic, and are activated simultaneously in many works of Gothic literature. The first tension allows us to reflect on the meaning of the past in Gothic novels, where it plays a significant role. The past, either historical or personal, can serve as a shelter from the fears of the present, but it can be also a threat in itself; in this sense, returning to it seems to be the best way to keep it under control, and thus remain in command of the so-called “return of the repressed”. In Gothic literature the past is sometimes used to understand the present, as well as to provide a critique of it, a critique masked by another time and probably another space. Greece and Rome are part

---

<sup>1</sup> “Cuando un arquitecto examina una estructura gótica desde las normas griegas, no encuentra nada más que deformidad. Pero la arquitectura gótica tiene sus propias normas, por las que si se la examina, se observa que tiene tanto mérito como la arquitectura griega”.

## SUMMARY

of this past which the writers want to construct or to conceal, and consequently both the desire for escapism and the need to control certain fears may be present in allusions to the classical world. On the other hand, this “classical world” hides another of the main tensions that are present in Gothic literature: that is, the tension between Greece and Rome. During Romanticism the idea of Rome began to take on certain negative connotations derived from its imperialism and the primacy it held over earlier cultural movements, while in contrast Greece appears as the alternative side of the classical world, which is revived by many Romantic writers. The Greek War of Independence, new archaeological discoveries and the Greek revival in art are just a few examples of the interest awakened by this civilization of heroes and myths. One may wonder, however, to what extent the negative connotations of Rome were not transferred to Greece, considering that both Greece and Rome were contained in the common term “classical”. The root of this conflict is the apparition of a double process in the eighteenth century: while on the one hand Greece and Rome were agglutinated as “classics”, on the other, there was a need to see Greece and Rome as two independent nations, each with their own idiosyncrasies.

Other tensions derived from these are the struggle between classicism and medievalism (part of the tension between past and present), and between Catholicism and Protestantism, which also play an important role in Gothic narratives. This analysis as a whole proves that there are many elements that converge in the relationship between Gothic and classical literature, and that it must be defined as a complex encounter. It also shows that literature does not revolve around a particular aesthetic or ideological trend, but around the conjunction of different elements which, in this case, are simultaneously present in the encounter between the Gothic and the classical. In this sense, it is possible to affirm that the concept of tension outweighs that of opposition, the latter of which demands that writers align themselves with one of these elements, rejecting the richness that the relationship actually brings with it. In the end, it is demonstrated that, behind the opposition between the Gothic and the classical and its multiple manifestations, an underlying terminological confusion between “classical” and “classicist” has prevailed in literary criticism. This confusion has led to a partial and



## SUMMARY

subjective vision of the Greco-Latin world, concealing the elements that did not fit into the artificial idea generated regarding the classical. Nevertheless, and despite the fact that they have often been hidden in the background, in Greek and Latin literatures there are also stories of ghosts, vampires and other spectral beings, with a very “Gothic” atmosphere, following the late eighteenth-century definition of the term “Gothic”.

Horror stories in classical literature are the subject of Chapter Four of this dissertation, entitled “The Most Gothic Side of the Classical”. Monstrous beings, paranormal phenomena, and spirits from the hereafter also chased and scared the Greek and the Roman people, showing that, in the words of Borges, “en cuanto a lo de inventar historias, quizá haya pocos argumentos”, and that “quizá estemos condenados a repetir los mismos versos pero con variaciones preciosas, (...) pero ése es nuestro deber”<sup>2</sup> (Borges, 1985: 18). In addition to the main studies which have analysed this aspect of antiquity, this chapter highlights some of the best-known stories, ordered according to thematic criteria: magic and witchcraft, necromancy, haunted houses, lycanthropy, vampirism, *poltergeists*, paradoxical narratives, mythological monsters, ghosts, and a specific group of ghosts defined in the terminology of Jobbé-Duval as “les morts malfaisants”. Many of these ghoulish stories were revived in the course of the eighteenth and nineteenth centuries, and writers such as Lovecraft, Dickens, Keats or Goethe used some of them as sources of inspiration for their own creations, showing the close connection between both literatures. The most interesting fact, however, is that it was their Gothic characteristics which captured the attention of readers more than their condition as “classics”, and this points to a very significant change in the approach to Greco-Latin literature, and offers up a new space for the relationship between the classical and the Gothic.

The second part of the dissertation will focus on an analysis of five authors and their works, all of them outstanding examples of Anglo-American Gothic literature: Horace Walpole’s *The Castle of Otranto* (1764), Mary Shelley’s *Frankenstein; or the Modern Prometheus* (1818), Charles Robert Maturin’s *Melmoth, the Wanderer* (1820), a selection of tales by Edgar Allan Poe (1834-1842), and a combined analysis of George

---

<sup>2</sup> “Regarding making up stories, there may be not many plots”; “We are condemned to repeat the same verses, though with precious variations”.

## SUMMARY

Eliot's *The Lifted Veil* (1859) and *The Mill on the Floss* (1860). The almost one hundred years these works cover permit a study of the continuous evolution of Gothic literature, from its beginning (*The Castle of Otranto*) through the first example of science fiction (*Frankenstein; or the Modern Prometheus*) to the first manifestations of the most modern genres (Poe's tales), and even including the particular use made of the Gothic by Victorian realism (*The Mill on the Floss*). Breaking out of the traditional divisions that see *Melmoth, the Wanderer* as the end of the first cycle of the Gothic novel, the selection presented here shows that, beyond any almost always artificial periodization, these narratives form a genre in a continuous state of evolution, creating new literary possibilities out of the two emotions that work as a source of inspiration: fear and disquietude.

Although this evolution continued throughout the nineteenth and twentieth centuries, this dissertation will not go any further than the figure of George Eliot and the year 1860, and will limit itself to outlining some of the developments that were about to occur. Many of these changes were influenced by new cultural and aesthetic tendencies, such as French symbolism and Decadentism, essential to the work of authors such as Oscar Wilde and his very well-known novel *The Picture of Dorian Gray* (1890). New sub-genres such as the *sensation novel* (pioneered by Wilkie Collins) or the *ghost story* (masterfully managed by M. R. James) broadened the horizons of the Gothic novel, making it much more complex and, if possible, even more interesting. Among the new works which emerged in this *fin-de-siècle* milieu, outstanding examples are Joseph Sheridan Le Fanu's *Carmilla* (1872), Robert Louis Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) and Bram Stoker's *Dracula* (1897), all of which are masterpieces in the genre of terror. Nor should we forget the paralyzing cosmic horror transmitted in the works of H. P. Lovecraft, and in the narratives of all his disciples. Despite their importance, however, the analysis of all these works would have extended this study to an excessive degree, necessitating the study of new sociocultural influences and their impact on the Gothic novel. It was understood, on the other hand, that the very novelty implied by a study of the relationship between the classical and the Gothic as a phenomenon in some sense demanded that the analysis begin with the first stages of the

## SUMMARY

genre, where most of the questions that were to be reconsidered throughout its evolution were posed for the first time. As mentioned before, the works analysed in this dissertation anticipated some of these changes, but nevertheless the study of later novels is one of the avenues that this dissertation opens for research, and these will no doubt be investigated in due course.

The five authors studied in this dissertation are analysed in chronological order, and each of them allows us to study a different aspect of the encounter between the classical and the Gothic. The group is opened by Horace Walpole and his novel *The Castle of Otranto*, which is the first to provide a distinct identity for the genre. Although few specific references can be found in the course of the narrative, in this case the relationship with the classics is established from the very poetic grounds on the basis of which Walpole inaugurates the Gothic novel. This is made explicit in the second edition of the novel, which the author begins with a twisted quotation extracted from Horace's *Ars Poetica*. Using the Latin poet as a starting point, Walpole moves closer to or away from the classical doctrines, forming in the process his own proposal and setting a pattern for a school of authors that followed the same intertextuality. To start with, the analysis of the prefaces allows us to see the plot of the novel as a reformulation of realism, which Walpole identifies with the inner coherence of the characters, thus breaking with the traditional opposition between literary realism and the fantastic. In his prefaces, Walpole shows his sympathy for the appeal for brevity and conciseness made by Horace, as well as the maxim *docere et delectare*, another of the motifs that join both authors. But the *Ars Poetica* is not the only critical text that Walpole echoes: in his prefaces, the use of the Aristotelian terms "terror and pity", which were somehow already present in the intellectual environment of that time, is also implicit, and the concept of "mimesis" is essential to the literary composition. There is also a brief but significant reference to Martial, who presents some parallels with Walpole. This chapter closes with an analysis of the relationship between Horace and Walpole in terms of parody, following Gerard Genette's and Linda Hutcheon's theories. According to Genette's terminology, it seems clear that between Horace's poem and Walpole's novel there is an encounter which is at the same time hypertextual, metatextual and

## SUMMARY

paratextual. The particular use Walpole makes of the quotation points to a “strict parody”, where text A (Horace’s poem) is taken word for word and applied to text B (Walpole’s novel), though slight modifications such as the change of a word are permitted. The parody also imposes a *sine qua non* condition: namely, a deviation of the meaning of the text (Horace’s quotation), around which the originality of the new text revolves. It can be seen that through this strategy the author not only establishes a dialogue between two texts, but also makes explicit the critical attitude of one towards the other.

Mary Shelley’s *Frankenstein; or the Modern Prometheus* constitutes an example of the Female Gothic (using Ellen Moers’ term), which will be analysed again in the works of George Eliot. *Frankenstein* also places the reader face to face with the monster, one of the fantastic beings created in Gothic literature, and Shelley’s novel is indeed the first example of science fiction, one of the genres that derive from the Gothic and from the fear of the unknown. The existence of a relationship with the classics is evident from the very title of the novel, which points to one of the main strategies used by the author to activate this intertextuality: mythic archetypes. The main myth evoked in Shelley’s novel is that of the titan Prometheus, in the incarnations of *Prometheus pirophoros* and *Prometheus plasticator*, both of which are represented by Victor Frankenstein, who transgresses limits in search of the “fire” of knowledge and science and makes bold to create life, as if he were God. The monster, on the other hand, is a kind of inverted Narcissus, who, instead of falling in love with himself, rejects his reflection when he sees it in a pool. At the same time, his monstrous aspect is the projection of Victor Frankenstein, which turns to be hideous rather than handsome and attractive, a physical reflection of a moral attitude: “I ought to be thy Adam”, says the monster, “but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed” (Shelley, 1969: 100). The figure of Victor Frankenstein’s monster, moreover, resembles another monster, the one described by Horace in his *Ars Poetica*, where the image of the monster represents a discourse without cohesion, coherence or poetical rules. The trace of Horace therefore still betrays its presence in the Gothic novel, though here it is only implicit.

## SUMMARY

Shelley focuses principally on seven Greco-Latin authors: the three tragedians Aeschylus, Sophocles and Euripides, Homer, Plutarch, Apuleius and Aesop. Not all of these, however, share the same level of importance, and the treatment of each author shows a different depth of study of classical culture. The Greek tragedy, complemented by the texts of Hesiod and other authors (which were also a significant influence on the formation of the myth of Prometheus), was of interest more as a provider of mythology for Shelley's novel, than for the literary transcendence of the tragedies themselves. The references to Homer and Plutarch, in contrast, imply a more direct relationship with the classical text (the *Iliad* and *Parallel Lives*, respectively). Homer is an example of the acclaimed poet, an authoritative source which had spread to the entire classical world, and his *Iliad* is an epic in tune with human nature and therefore with the *zeitgeist* of Romanticism. Plutarch's *Parallel Lives*, on the other hand, recounts the beginnings of the Western world, its philosophy, and its forms of government; and it is quoted in *Frankenstein* because of his historical and social value. Finally, there are Apuleius and Aesop, the presence of whom is implicit in the text, and these add to Frankenstein's account some features of the picaresque novel (of which *The Golden Ass* is a antecedent). Differences apart, there is a common characteristic to all these classical authors mentioned in *Frankenstein; or the Modern Prometheus*: six out of seven come from Greek literature, which in Shelley's novel clearly prevails over its Latin counterpart. As stated above, this phenomenon is not a particularity of this narrative, but a trend throughout the nineteenth century, an epoch when artists turned to the world of Greece, in rejection of Roman imperialism. One particular aspect of this novel is the way in which the essence of the classical tragedy is condensed, and Shelley refers specifically to three Greek plays: Aeschylus' *Prometheus Bound*, Sophocles' *Oedipus*, and Euripides' *Medea*. In the literary process of elaboration of the myth of Prometheus, as well as in the parallels with Sophocles' *Oedipus* and Euripides' *Medea*, it may be observed that the transmission of classical literature is set in motion via a complex mechanism, and that the three tragedians are the main literary sources in Shelley's novel as regards mythology. This is how, in the tragedy of *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, one of the most solemn genres in the history of literature is reinterpreted

## SUMMARY

through the prism of the novel, a new and bourgeois genre mainly dedicated to everyday themes.

The following chapter focuses on Charles R. Maturin's *Melmoth, the Wanderer*. Melmoth is another nightmare being who reappears in many novels of the genre, the mortal who becomes immortal through an agreement with the devil. This chapter studies a very important phenomenon in the intertextuality with Greco-Latin literature, namely the quotation. Although it appears to occupy a marginal position in the narrative itself, the truth is that the quotation (or "paratext", as Genette calls it) affects the narrative in a very active way, determining it, modifying it and even adding some ironic touches that broaden the scope of the work. Through quotation, *Melmoth, the Wanderer* embraces a whole anthology of thirteen classical authors: Pliny the Younger, Homer, Virgil, Cicero, Seneca, Sextus Turpilius, Anacreon, Horace, Ovid, Juvenal, Sallustius, Terence and Pindar. But for the case of Sextus Turpilius (not even explicitly referred to by Maturin), the rest of the authors are well known in the academic environment and form part of the classical literature which at that time was considered canonical, their texts being recognized in academic fields and edited during the eighteenth and nineteenth centuries. However, Maturin's selection does not depend exclusively on an academic scale, but is sometimes led by a subjective interest in the irrational and the supernatural, two elements which are fundamental to his novels. This is the case, for instance, in the quotations from Pliny the Younger, Homer and Virgil, which converge in order to form the image of a modern ghost. These three quotations, which are related in structure as well as in content, show the image of three ghosts (an old man and two epic ghosts) who address a living character to ask or warn about something. Through these classical ghosts, Maturin creates the framework for the modern ghost, represented by Melmoth. Pliny's ghost, on the other hand, works as a hypotext in the novel, and his literary shadow reappears in Chapters III and XXIII, which are structurally linked by the same quotation of the Latin text (initial in Chapter III and inserted into the narrative in Chapter XXIII), thus creating a type of "double quotation" that demonstrates the importance of Pliny's account in Melmoth's novel.

## SUMMARY

Quotation can work as an element of cohesion, articulating the novel and linking some chapters with others. In order to achieve this, Maturin sometimes resorts to the double quotation, or the repetition of the same quotation or similar content which connects two authors, as has been seen in the cases of Pliny, Virgil and Homer. Other quotations recreate some significant event of the chapter (a conversation or a general idea), and many of these classical quotations, now placed in the new context of *Melmoth, the Wanderer*, take on a Gothic character, an air of mystery that did not exist in the original texts they come from. Sometimes a Greek or Latin quotation lingers in the background, as is the case of a quotation from Book II of Virgil's *Aeneid* in Chapter X of *Melmoth, the Wanderer*, which is followed by a recreation of the fire of Troy in the Chapter XI. All these examples of intertextuality apart, it has also been shown that these learned references can also conceal a desire for erudition; through these examples, Maturin shows that a seemingly isolated motif such as a literary quotation can reveal itself as the tip of the iceberg that hides a complex system of relationships between literatures.

Setting aside explicit quotations, classical literature is also present in Maturin's novel through references to mythology (Sybilla, Alecto, Orestes, Eetes, Narcissus, Semele) and to Greek and Roman historical characters and events (mentions of Sprintiae coins, Appius Claudius Caecus, Democritus, Mitidrates VI, Myscillus, Corolianus, etc.), as well as to authors that recreate the Greco-Latin world (such as the playwright Nathaniel Lee and the historiographer Edward Gibbon). Likewise, the use of classical languages, especially Latin, as languages characteristic of the supernatural world begins to create a stereotype that has endured until today, and which can partly be attributed to the fusion of paganism and Christianity created in this first cycle of Gothic literature. Classical languages are also referred to as an important element in a good education, an idea that is transmitted in many Gothic novels, and in the literature of the nineteenth century in general.

Poe's tales represent a turning point in Gothic literature. In his work the fear of the unknown begins to explore new narrative possibilities, leading to new literary genres such as science fiction (the scandal provoked by "The Balloon-Hoax", which

## SUMMARY

was announced in the newspapers, anticipated the panic that years later was spread by Orson Welles' radio dramatization of H. G. Wells' *The War of the Worlds*) and the detective novel (Auguste Dupin is undoubtedly the literary father of Sherlock Holmes and Father Brown, among others). In this sense, Poe's narratives represent the apparition of new fears and the multiplication of the literary manifestations of the Gothic. His creation of the suspense and recreation of the grotesque and the satirical provide an extra element to these narratives and make them a clear precedent of ghost stories. Although the genre of the tales somehow become detached from that of the novel, the focus of this dissertation, this author and his work were selected after taking into account the global vision that Poe himself had of his own stories: "In writing these Tales one by one, at long intervals, I have kept the book – unity always in mind – that is, each has been composed with reference to its effect as part of a *whole*".

Poe's work had an unquestionable influence on later novels of the Gothic genre. Without Poe, authors such as Maupassant, M. R. James, Lovecraft or Flannery O'Connor could not have written the works they did, and these works would not have been understood in the same way. Even today, authors such as Stephen King recognize their debt to Edgar Allan Poe, who continues to captivate modern readers with his pallid women and his highly perturbing raven. The study of the relationship between the classical and the Gothic in this author is therefore essential to analyse this literature in terms of a before and an after, as well as in regard to the encounter between the two aesthetics, an encounter that had by that time begun to create a tradition with its own characteristics.

Apart from the general background on the life and work of Edgar Allan Poe, this chapter begins with the analysis of some literary pieces that are neither strictly related to the Gothic, nor are all of them tales, but they do provide significant information about Poe's approach to the classics. Firstly, in the footsteps of Pritchard's article "Horace and Edgar Allan Poe", the influence of the Latin poet on the Bostonian's work and conception of poetry is analysed, confirming the primacy occupied by Horace in Gothic literature. Both Horace and Poe consider that the poet is both born and becomes, pointing out that choosing the topic is the most important moment in the process of



## SUMMARY

literary creation, and both are reluctant to begin an account *in media res*. They differ, however, in their concept of originality (based on the Greek model, according to Horace, or totally creative, according to Poe), as well as on the didactic aims of poetry (defended by Horace, but rejected by Poe). Setting aside this relationship between the two poets, this chapter also analyses the tale “How to Write a Blackwood Article”, together with its sequel “A Predicament”, and a selection of poems which provide significant examples of the image of the classics creates in Poe’s work. In “How to Write a Blackwood Article” and “A Predicament”, Poe displays many of his narrative strategies, such as the use of quotations, both in modern and classical languages. As regards Greco-Latin quotations, he refers to three examples from Lucan, Silius Italicus and Demosthenes. Whether intentionally or not, all three quotations are wrong, but this is not especially rare *per se*: Poe likes to play with quotations, and adds or moves sentences from one version of a tale to another (as in “The Murders in the Rue Morgue”), or even invents them (as in “The Purloined Letter”). In the case of “How to Write a Blackwood Article”, considering the irony of the tale, it is possible that Poe were aware of these mistakes, or at least permitted them in order to parody a sort of pretended erudition. In the same tale Poe resorts to classical rhetoric, which underlies Blackwood’s instructions about how to build a discourse and what poetical resources to use. Finally, some of Poe’s poems have classical motifs as their main theme, and these too deserve to be taken into consideration. Apart from poems such as “O tempora, o mores!” or “Latin Hymn”, where Poe uses Latin (the latter is wholly written in this language), two poems are especially remarkable in this respect, namely “The Coliseum” and “To Helen”. In “The Coliseum” Poe presents an explicit evocation of the Roman world, recreated from nostalgia and the permanence of glory and power, and here the poet uses one of the most characteristic symbols of the Gothic: the ruin. The atmosphere of death and loss fills all the verses until, in the last verse, Rome takes the floor and claims her power. The same nostalgia is perceived in “To Helen”, where the poet remembers “the glory that was Greece / and the grandeur that was Rome”. Last but not least, in “The Raven” the hellish bird enters the room and sits on the bust of Pallas,

## SUMMARY

another significant reference to the classical world, now contrasted with a dark and sinister being.

From the wide range of themes presented in Poe's work, a motif very characteristic of his narrative has been chosen for the purposes of this study: love and death, a theme condensed in the image of the dying woman with whom the narrator was so in love. In his tales Poe very often resorts to intertextuality, and, in particular, to intertextuality involving classical literature. Two of the most frequent forms of this intertextuality are the use of proper names and the recreation of mythology, which in some cases gets mixed up with the characters of the tales. Both resources are closely related, since normally one of them evokes the other one, as is the case in "The Assignment" (where the main character is called Aphrodite), in "Berenice" (a tale in which Berenice and Aegeus play the leading roles), "Ligeia" (whose name seems to refer to various mythological and literary examples) and "Eleonora" (where the name of Helen is implicit, and the name of Pyrrhos appears in the first version of the account). Poe uses some of the best-known myths when it comes to using mythology through the names of characters, and one of the most representative of all may be the story of Orpheus and Eurydice (recreated in "The Assignment"), since this myth links the essence of this thematic cycle: love and death. Also important are the references to Aphrodite as the goddess of love, as well as the imaginary relationship between this goddess and Apollo, also mentioned in "The Assignment". Other characters that are named in some of Poe's tales are Pan or Oedipus, more learned references which are left to the reader's interpretation, and the myth of Niobe, compared with the Marchesa Aphrodite and represented through a metamorphosis that takes place in the narrative itself, is particularly well developed.

The very image of the dying woman is shaped from the patterns of beauty established in Greco-Latin antiquity, and the same is true of the descriptions of female characters such as the Marchesa Aphrodite or Ligeia, who seem to have been extracted from classical Greece itself. Together with these literary resources, the presence of the classics can also be noticed in a number of gloomy, doom-laden scenes: in "The Assignment" Poe makes a recreation of Hades, where there is also a reflection of the

## SUMMARY

ferryman Caron (identified with the narrator himself), and in “Eleonora” there is a mention of asphodels, a flower that covered the Elysian Fields and which in the classical world was closely related to the Underworld. This realm, gloomy and classical at the same time, is also part of the background of poems like “The Raven” or “The Coliseum”. Another resource used by Poe in this sense is the quotation, and, above all, the initial quotation, a strategy that, as has been shown throughout this dissertation, usually transcends mere cultural display. Formal strategies apart, Poe’s tales also include some of the nineteenth-century debates regarding the classics, such as their place in the educational system, or the opposition between Greek and Latin. Concerning the aesthetic and the narrative resources of Gothic literature, it is noticeable that Poe pays special attention to myths (Medusa) or classical accounts of the same kind of “Gothic” realm (Phlegon of Tralles, Philostrato...), revisiting them again and again from the viewpoint of the new Anglo-American socio-historical context of the nineteenth century. With all these allusions, Poe achieves a double effect: on the one hand, the feeling of fear is increased, with the key for this being the decodification of the Latin and Greek sentences that the author introduces in his tales, and on the other, the use of classical references highlights the ghoulish, frightening features of some characters. The classical world, therefore, becomes one of the literary tools used to construct the terror which Poe aims to provoke in his readers.

Despite all the explicit references offered by Poe in his work, there are many occasions when it is not easy to track and interpret all this data. As has been seen in some of his tales, Poe does not limit himself to reproducing texts from classical literature to a relatively faithful degree; on the contrary, he often adds his “personal touch”, “creating” part of this literature, making up quotations, authors and references, and even mixing texts and writers, or assigning quotations to writers to whom they do not belong. How many times these devices can be attributed to genuine creativity, and how many times they are mistakes due to a lack of solid knowledge of classical literature, is difficult to discern. It is well known, on the one hand, that Poe knew Latin and Greek, and the invented quotation displayed in “The Purloined Letter” serves as an example of this cultural background on his part. There is evidence, however, that on

## SUMMARY

many occasions Poe resorts to intermediate sources rather than seeking out the original texts, and it is known he was very fond of collections of quotations or fragments of texts, which he read and put to use without knowing the rest of the work they formed part of. These cases may lead us to believe that Poe's knowledge of classical literature was not as broad (or as precise) as it might seem, but, despite this, the most interesting aspect of the encounter between Poe's work and Greco-Latin literature is precisely this place in the middle where the Bostonian lingers: a place between convention and personal choice, between tradition and innovation, which enables Poe to include a quotation where it is expected, and to recreate the best-known myths for the public reader, but also a place that allows him to play with these expectations and recreate conventions, making them part of his own literary creation.

Finally, the two works by George Eliot show the transformations undergone by the Gothic, as well as the different uses to which it was put by newer literary movements, such as, in this case, Victorian realism. Far from disappearing, the Gothic lurks behind many scenes of custom and manners, displaying the darker side of a reality that at first sight might appear to be free of supernatural phenomena. The *Mill on the Floss* is a perfect example of how the classical and the Gothic merge and shape moments or characters that take on a certain gloom-laden air, while *The Lifted Veil*, on the other hand, is a surprising account entirely Gothic in character, demonstrating that literary trends are but conventions, and that many often different tendencies may co-exist in the same period and in the same author. As regards the intertextuality between the classical and the Gothic, *The Mill on the Floss* and *The Lifted Veil* display some of the literary devices already mentioned which belong to a tradition that began with *The Castle of Otranto*. Throughout this chapter it is made clear how George Eliot sometimes placed her knowledge of classical language and literature at the service of Gothic literature.

In *The Lifted Veil*, Eliot recreates the resuscitation of a corpse in order to unravel a crime, a motif that has also occurred in folklore itself, as Thompson shows in his *Motif-Index*. The comparison with other scenes from classical literature shows that the interests of the Gothic and the classics can be surprisingly close, and that they often

## SUMMARY

resort to similar motifs. In this sense, the fragment of Eliot's text is compared with one from Apuleius' *The Golden Ass*, which tells the story of a woman who poisoned her husband, an event that is revealed by the corpse of the victim, resuscitated by an Egyptian prophet. In contrast to Eliot's, Apuleius' text is not designed to have a chilling effect on the reader, and in the context of the first century A.D. this scene has a religious explanation. From a modern perspective, however, this type of text is already free of any religious implications, and the essence of the text lends itself well to impregnation with a Gothic atmosphere.

In *The Mill on the Floss*, on the other hand, intertextuality with the classical world is not limited to the Gothic, but remains constant throughout the whole novel: comparisons, quotations, literary commentaries and recreations of myths are the strategies most frequently used by George Eliot, who also resorts to classical poetics in the writing of her novels. The novel also includes an important archetypal recreation, that of the myth of Medusa (together with that of Athena), and this recreation is compared with the character of Maggie through a complex process of identities. The image of Medusa is represented in Eliot's novel in two basic features of the Gorgon: the hair and the eyes, two elements that are also very significant in the character of Maggie. Eliot presents the myth of Medusa and Athena through several metaphorical movements. Firstly, the eyes, hair and wild appearance of Maggie make her look like Medusa, and these three motifs signal the evil character of the girl and defy the prototype of femininity. On the other hand, Maggie is identified with Athena through explicit comparison and by her intelligence, a trait that also belongs to Athena, as the goddess of wisdom. However, far from being admired for her knowledge, Maggie's intelligence, considered unfeminine, is the main cause of her family's rejection. In her self-mutilation, Maggie acts as Medusa and Athena at the same time, as victim and as executor. The scene is thus quite complex and evocative, activating many ideas that are present in the myth, where Medusa is, in actual fact, Athena's *alter ego*. The analysis carried out in the course of this chapter demonstrates that Eliot's novels are not only an example of compatibility between the classical and the Gothic, but also between Gothicism and Realism, which are combined masterfully. It may therefore be claimed

## SUMMARY

that, despite having been traditionally included among the most realistic current of the Victorian novel, George Eliot shuns all labels and, faithful only to her own style, always chooses the aesthetics that best suit her message.

Taking into consideration all the works and themes studied, it is clear that there are different forms of contextualization of Greco-Latin works within the Gothic novel. It is also noticeable that, with the evolution of the Gothic novel, the intertextuality between the Gothic and the classical becomes closer and more frequent. A tradition that Walpole began with a twisted quotation from Horace plays therefore a more significant role in *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, where the presence of mythology is seen in the very title, and where there are several references to classical literature. These references are in turn multiplied in *Melmoth, the Wanderer*, by Charles Robert Maturin, where the prominent role that a Greek or Latin quotation can play in the creation of the Gothic novel becomes clear. In Edgar Allan Poe's tales, the intertextuality between the classical and the Gothic is one of Poe's main literary devices, and many of the schemes already used by previous authors are employed again. Poe follows Horace in some aspects of his literary composition, and in "How to Write a Blackwood Article" even parodies the use of classical references in the Gothic novels, showing that this is already a fixed and therefore parodiable element. Like his predecessors, Poe uses mythology and the literary quotation, and, moreover, often plays with the names of his characters, which in many cases have their origins in classical antiquity. Finally, George Eliot's works demonstrate that the encounter between the classical and the Gothic remains alive beyond Romantic literature, and is still shown through the use of similar strategies, such as archetypal recreations (the figure of Medusa) or hypotexts (Apuleius' *The Golden Ass*).

Based on the different analyses of the encounter between the Gothic and the classical provided in this dissertation, it is possible to extract several contexts in which this literary relationship is materialized. In this sense, the following contextualizations work explicitly, as well as implicitly: references to Greek and Latin authors and works, the use of mythology, literary quotations (literal, modified, and invented), elements of scenery, and the use of classical languages (above all, Latin) as a means of

## SUMMARY

communication with the supernatural. As has been seen throughout this study, not all these manifestations of the classics show the same degree of integration within the text, and nor are all of them exclusive to Gothic literature. Nevertheless, many of these examples make clear one of the particularities of the encounter between the classical and the Gothic, that is, its apparition in scenery that does not fit the logic of reason, and thus exists in opposition to the “classicist” ideals of the Enlightenment. Setting aside these webs of intertextuality, the novels in question also refer indirectly to the classics through authors who recreated them in their own works. The presence of Shakespeare and Edward Gibbon, two important sources for the Gothic novel, and also two key authors as regards the meeting between Gothic and classical aesthetics, is no surprise, and in the novels involved in this study there are also mentions of Nathaniel Lee, Poliziano, François Fénelon and Madame de Stäel. All these more modern works and authors constitute an intermediate level in the relationship between the classical and the Gothic, weaving still greater complexity into this literary web.

From all the quotations, recreations and references collected in the works that have formed the basis for this dissertation, it is possible to extract an anthology of the most frequently-occurring classical authors in Gothic literature. This corpus would be headed by Horace, whose *Epistula ad Pisones* represented a starting point for what could be called the first poetic manifesto of Gothic literature. Another author who is often alluded to is Plutarch, whose work had a major influence on nineteenth-century Anglo-Saxon literature, because of the moral idealism it transmits. His work *Parallel Lives* is mentioned twice in the novels studied here (Shelley’s *Frankenstein* and George Eliot’s *The Lifted Veil*), but it is also known that this Greek work also formed part of Walpole’s and Poe’s libraries. The presence of the three Greek tragedians Aeschylus, Sophocles and Euripides is also notable, and their tragedies, poems of eternal conflicts, are one of the main sources for the transmission of classical mythology. Another mythological source, Ovid’s *Metamorphoses*, should also be mentioned as a text which is frequently used as a point of reference for many myths, such as those of Narcissus or Niobe, and because of its structure as well as its content, Apuleius’ *The Golden Ass* was another of the best-known classical works among Gothic authors. In this same

## SUMMARY

anthology it is necessary to mention two great names of classical literature, two poets who also have a place in the Gothic narrative: Homer and Virgil. Homer's epic possesses an immemorial strength that did not escape the notice of Gothic writers, and his poems of battles and adventures are full of scenes and ghosts that are ideal for retrieval in the new Romantic aesthetics. As an author, he represents the very foundation of Greek civilization, as well as the genuine and unpolluted character that was so much admired and sought by Romanticism. The same is true of Virgil's *Aeneid*, a poem that offers settings such as Hell and characters like the Sybil, which reappear in the pages of the new Gothic fiction. In these recreations, Horace and Virgil are viewed from a new perspective; however, the importance in universal literature of Horace and Virgil *per se* is unquestionable, and their works endure despite the passing of the centuries and of cultural trends. Finally, there are also certain classical authors who, although they occupy a more marginal place in the literary canon, become central in Gothic literature, since they achieve the same effects of distress and terror that the modern authors looked for. This is the case for Pliny the Younger, with his letter on ghosts, addressed to Sura, and for Phlegon of Trales, who relates the story of the *revenant* Philinnion.

In short, the classical literature selected by Gothic novels combines scholarly authors with less canonical writers, a reality that seems to have been influenced more by an interest in a certain kind of gloom-ridden story than by any academic or social imposition. Although the presence of authors such as Plutarch is justified by the circumstances of the epoch, Gothic aesthetics aside, we can in general affirm that Gothic authors approach their reading of Greek and Latin authors from the perspective of a search for new alternatives, and emphasizing the darker side of their works. The selection of classical texts and motifs, therefore, demonstrates firstly an interest in a classical literature related to the Gothic aesthetic, with sinister, dark and doom-laden elements, which are present in mythology (as in the figure of Medusa) or in certain accounts, like Pliny the Younger's letter to Sura. Likewise, those classical stories that are not strictly speaking frightening in nature (because they are justified in a religious sense, or in the context of a particular conception of the ancient world) can become



## SUMMARY

terrifying in the modern world, where they imply a rupture with reality which is seen as menacing, as in the case of Aeneas' *descensus ad inferos*, or the apparition of Hector's ghost. Apart from these works and scenes that are frightening in themselves, Gothic authors also resort to a kind of literature which, though it is not normally interpreted as "Gothic", acquires a doom-laden atmosphere when inserted into the modern narrative. This is the case of the myth of Narcissus in *Frankenstein* and in *The Picture of Dorian Gray*, where the handsome youngster of the myth turns out to be a monstrous and evil being, and where, moreover, the myth of Narcissus is linked with the preferred themes of Romanticism and Gothic terror. In literature, quotations that are solely motivated by erudition are timeless, and this neither includes nor excludes Gothic literature; although this class of quotation is not very frequent in this kind of narrative, it is always a personal option for the author, and it actually appears several times in Charles Robert Maturin's novel.

As has already been mentioned, the encounter between the classical and the Gothic implies a recreation of the Greco-Latin world from the perspective of the irrational, openly challenging the classicist ideal prevalent in the previous artistic period. This non-classicist reading of the classics breaks with the idealization of the Greco-Latin world, which is therefore demythologized and linked on the same level with the rest of the literary web present in every narrative. Nevertheless, there is no doubt that, when the literary treatment of a number of themes is considered, the classics are very often still a point of reference for Gothic writers, who now and again display an awareness of being disciples of classicism, or even look at the classics to justify their own literary decisions. But possibly one of the most important conclusions that can be taken from the encounter between the classical and the Gothic, however, is that the classics are no longer a model to follow, but merely a personal option for each writer, an option that, furthermore, admits as many readings as readers. In the words of Borges (*OC*, 2.90): "The fact is that each writer creates his own precursors; their labour modifies our conception of the past, as well as it must modify our future"<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> "The fact is that each writer creates his own precursors; their labour modifies our conception of the past, as well as it must modify our future"

## SUMMARY

To exclude classical literature is not the same as to openly oppose it, or to view it in a different light. It is this latter scenario that characterizes the Gothic novel: new texts are recovered, and already well-known ones are placed in a new context, which is Gothic, dark and distant from the world of rational logic. The works studied here are the living proof that this meeting does work in practice, just as the blend of architectural styles in the different buildings can work in the context of a city. In this new reformulation of the classical, the Greco-Latin world reappears as the *unheimlich*. Being something that had remained hidden behind the artificial idealization created by Neoclassical and Rationalist writers, this *unheimlich* world reappears now in a new form, which is terrifying because of its unexpectedness, since it does not fit the readers' expectations, which had been the reference up to that point. On this occasion, Romantic writers were prepared to face those fears, to make them theirs, and, by doing so, to widen the possibilities for the assimilation of the classical tradition.

In order to complement the analysis, four appendices investigate further some aspects mentioned in the course of the dissertation, but which were too wide-ranging to develop in depth in the aforementioned chapters. The first two appendices are lists that complement Chapters 5 and 8, respectively: Appendix I is a list of the Greco-Roman works that were kept in Walpole's library, including the editions the author apparently had access to, while Appendix II is a list of all of the tales of Edgar Allan Poe, specifying when, where and under what title they were published. The information presented in these appendixes, too long to be included in their corresponding chapters, aims to offer some extra data regarding bibliographical references to Walpole and Poe.

Appendix III, on the other hand, deals with the state of the education system (both school and university) in England during the eighteenth and nineteenth centuries, emphasizing the role played by the classics. In these years education underwent a process of democratization, while remaining a privilege of the upper classes. The rise of vernacular languages and the apparition of the first modern philologies in the nineteenth century limited the use of Latin as a language of instruction in academic fields, though Greek, in contrast, gained in reputation despite not being studied as a language of communication. Nevertheless, the role of Greek in England formed a very important

## SUMMARY

social signal, a prestige that helped to enable the classical languages to remain subjects in school and university curricula. This appendix concludes by studying the importance of certain sixteenth-century grammars, and the birth of a new discipline in the nineteenth century, historiography.

Complementing the perspective of Appendix III, Appendix IV illustrates how this educational reality has been depicted in literature. The work chosen is George Eliot's *The Mill on the Floss*, a truly historical document where the classics play a leading role. This appendix analyses the situation of the classics in the academic realm, which - for good or for bad, and setting aside other alternative and non-academic options - inevitably determines part of the selection that the Gothic writers made from the classical world and collected in their own works. After establishing a general framework regarding the various references to this topic in Eliot's novel, there is a description of the three main tensions around which it revolves: the tension between Latin and Greek, between the intellectual and the practical, and between male and female education. In this appendix some of the ideas defended by François Waquet in her book *Le latin ou L'empire d'un signe: XVIIe-XXe Siècle* (1998) are proven to be true, and it is shown that, in terms of education, Latin and Greek were much more than linguistic systems.

Finally, Appendix V studies the figure of Edward Gibbon as a historiographer of antiquity, but, above all, as one of the authors who shaped the concept of "decadence" in the context of the Roman Empire, an essential starting point for the understanding of the encounter between the classical and the Gothic. In this sense, his *Autobiography* offers trustworthy material, and includes a collection of his primary classical sources, academic as well as non-academic. The choice of certain texts, such as Book VI of the *Aeneid*, not only fits in with the new gloom-laden atmosphere popular with the Romantics, but also with the spirit in which Gibbon wrote *The Decline and Fall of the Roman Empire*, one of the points of reference for Romantic and Gothic thought.

In short, as Highet pointed out in relation to Romanticism, describing Gothic literature as "anticlassical" fails to reflect the complex reality that characterized the literary encounter between the Gothic and the classical from its very beginning. This

## SUMMARY

contradiction in terms should first of all be recognized, since the use of the classical by antiphrasis necessarily implies the use of the classical as a source. On the other hand, it is clear from the works examined that not only do the authors of Gothic literature not oppose the recreation of the Greco-Latin world in their own works, but they also make conscious use of this world, and this assimilation of content and form makes the classical authors their accomplices rather than their enemies. There is certainly a clear detachment from the classical aesthetic, but only as it was understood during the Rationalist Enlightenment. This confirms that the rebelliousness of the Gothic authors was mainly directed not towards the “classical”, but towards the “classicist”, namely a specific interpretation of the classics which certain influences attempted to impose for a period of time as the only valid rule. It can be concluded, therefore, that Gothic literature is actually one of the first non-classicist readings of Greco-Latin literature. This is not as paradoxical as it may seem: Gothic literature might be more classical than we think, and Classical literature more Gothic than we expect.



## **PRESENTACIÓN: OBJETO DE ESTUDIO, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA**

Casi todo el mundo ha disfrutado alguna vez del malsano placer del miedo, esa irresistible fascinación por las películas de terror, que finalmente acaban viéndose con los ojos semiabiertos y escondidos detrás de una sábana (absurdo escudo defensivo en caso de verdadero peligro). Sin duda, el miedo gusta, y un tabú como la muerte despierta cierto interés morboso, empujando al lector o al espectador a indagar más sobre un tema que, al mismo tiempo, lo atrapa y lo espanta.

El gusto por el miedo ha existido desde el principio de los tiempos. Desde su nacimiento el hombre se ha estremecido y se ha sentido atraído por todo aquello que escapa a la razón. Todo aquello que no tiene una explicación lógica y clara le deja sin asideros a los que aferrarse, haciéndole consciente de su insignificante y frágil presencia dentro de un cosmos eterno y abrumador. Así lo advirtió Lovecraft (1973: 12): “the oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown”<sup>1</sup>. La curiosidad por lo sobrenatural es lo que reúne a un grupo de amigos de Luciano de Samosata, todos ellos prestigiosos sabios de la época, para contar historias extraordinarias, tal cual haría un grupo de adolescentes alrededor de una hoguera de campamento. En el *Philopseudeis*, Luciano califica estas leyendas de mentiras gratuitas y sin sentido; pero lo cierto es que todavía hoy se cuentan esas historias que el amigo de un amigo o un familiar lejano presencié, y que siempre se escuchan con una extraña mezcla de escepticismo y superstición.

En su artículo “Más allá del principio del placer” (1919), Sigmund Freud habló del instinto de la muerte, una pulsión que empuja al individuo a la autodestrucción y al

---

<sup>1</sup> “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido” (Lovecraft, 2002: 7).

sufrimiento. Este instinto se opone al de Eros (el amor, el deseo, el sexo), que, por el contrario, impele a disfrutar de la vida. Estas dos pulsiones opuestas están en constante pugna dentro de la psique del ser humano, y así se explica que, junto a su instinto de supervivencia, el hombre encuentre también cierto inquietante placer en lo terrorífico. Las ideas de Freud no fueron aceptadas por todos: frente a su teoría, Wilhem Reich sostuvo que, en realidad, el deseo de destrucción surge a partir de la frustración del instinto sexual, y que, por tanto, no existe en el hombre una tendencia hacia la muerte – o por lo menos no de forma innata. En “El cuento de terror y el instinto de la muerte”, el psiquiatra y experto en literatura fantástica Rafael Llopis (1985: 98-99) recuerda también otras teorías, como la de Roberto Nóvoa Santos, que hablaba de la necesidad de una aceptación positiva de la muerte (una parte de la vida, al fin y al cabo), o como la de Georges Bataille, que señala las similitudes entre el acto de la muerte y el acto sexual, dos motivos tabú en nuestra cultura. En definitiva, parece que el dolor y el placer no son del todo contrarios, y que el ser humano logra compaginarlos en algunas experiencias. Por eso, dice Llopis (1985: 99), “cuanto más terror, más pegado queda uno al relato: cuanto más terror, más placer”.

El placer por el miedo nació con el hombre, y es tan antiguo como la costumbre de contar cuentos. Por eso, en todas las literaturas hay, en mayor o menor grado, un interés por lo sobrenatural, por lo que ocurre más allá de la muerte. La muerte resulta terrorífica porque es lo desconocido, una experiencia sobre la que no se está prevenido. La muerte es, en definitiva, el Otro. Por eso, junto al placer que entraña el terror, los relatos sobre la muerte o el más allá ponen a la persona cara a cara con sus miedos, presentes pero olvidados (lo *unheimlich*, utilizando nuevamente la terminología freudiana), dándole así la oportunidad de conjurarlos en un escenario ficticio. Los cuentos de miedo, en este sentido, representan el peligro en el marco de una situación totalmente controlada, de modo que, tras la descarga de adrenalina, el lector-espectador experimenta la tranquilizadora y placentera sensación de que todo ocurrió en un mundo imaginario. Quizá sea en todos estos factores donde radique el éxito de la literatura de terror. Y quizá estos fantasmas sean más necesarios de lo que se cree.

El objetivo de esta investigación es analizar las relaciones literarias que se establecen entre la novela gótica angloamericana y el mundo grecolatino, un fenómeno que, hasta el momento, no ha sido estudiado de forma global y en profundidad. Ciertamente que determinados trabajos han analizado aspectos puntuales de tradición clásica en algunos textos góticos (varios de ellos se comentarán aquí), pero, por lo general, no han llegado a conclusiones que permitieran considerar en conjunto los puntos de contacto entre las dos estéticas literarias. Es frecuente, además, encontrar otros estudios centrados en las numerosas divergencias que tradicionalmente se han visto como características de la relación entre lo gótico y lo clásico (se enumerarán algunos en la introducción del capítulo “Dialéctica de lo gótico y lo clásico: conceptos”); esta reflexión es especialmente habitual en capítulos o artículos referentes a los inicios de la literatura gótica, donde se observa de una forma más evidente la actitud reaccionaria de los escritores románticos y post-ilustrados ante los ideales estéticos de sus predecesores. Y aunque es cierto que desde el mismo siglo XVIII se producen unas tensiones que transforman en gran medida la relación con lo clásico, en realidad no ha habido todavía un cuestionamiento serio y extenso de las conexiones que se crean concretamente entre lo clásico y lo gótico, incluso cuando esta relación es explícita. ¿Son éstos casos de inspiración o de revisionismo crítico? ¿Se trata de una elección consciente o de una imitación cultural? A lo largo de este estudio se demostrará que en el encuentro entre la literatura gótica y la literatura grecolatina todo es más complejo de lo que en un principio puede parecer, yendo más allá de la influencia o la imitación, de la aceptación o el rechazo. El análisis de la relación entre lo gótico y lo clásico supone, por tanto, un replanteamiento teórico de las relaciones entre literaturas alejadas en el espacio y en el tiempo, que aquí se proponen en forma de diálogo.

La primera parte de este estudio comenzará con un capítulo introductorio donde se tratarán diversas cuestiones teóricas relativas a la novela gótica, lo que ayudará a delimitar el tipo de literatura que se analiza, así como sus circunstancias históricas, sociales y culturales. En este capítulo, además, se aclararán algunos términos y conceptos que irán apareciendo más adelante en el análisis de cada obra. Los dos siguientes capítulos, que comparten el mismo título de “Dialéctica entre lo gótico y lo



clásico”, se centrarán en cómo se van formando estas relaciones literarias desde su mismo origen, partiendo del análisis de conceptos (capítulo 2) y tensiones (capítulo 3) fundamentales en la historia cultural del siglo XVIII. Por una parte, se hace imprescindible el estudio de términos como “clásico”, “romántico”, “sublime” o “grotesco”, desde los que ya se plantea un diálogo entre la Antigüedad y la modernidad. Por otra parte, la literatura gótica se hace eco de tensiones conceptuales que están constantemente presentes en el fondo de este género romántico: las tensiones entre pasado y presente, entre paganismo y cristianismo, así como la frecuente confusión entre lo clásico y lo clasicista son algunas de las ideas que van determinando la evolución de la novela gótica, que en muchos casos toma la literatura grecolatina como una referencia a la que se acerca o de la que se aleja según el autor y el momento.

Finalmente, un cuarto capítulo titulado “Lo más gótico de lo clásico” recoge historias, mitos y narraciones de la Antigüedad que retrospectivamente podrían ser calificados como góticos, tal y como se define el término a partir del siglo XVIII. Los seres monstruosos, los fenómenos paranormales y los espíritus que regresan del más allá también persiguieron y aterrorizaron a griegos y romanos, demostrando que, como decía Borges, “en cuanto a lo de inventar historias, quizá haya pocos argumentos”, y que “quizá estemos condenados a repetir los mismos versos pero con variaciones preciosas, (...) pero ése es nuestro deber” (Borges, 1985: 18). Muchas de estas historias de miedo se recuperaron a lo largo de los siglos XVIII y XIX, y llamaron la atención más por sus características góticas que por su condición de textos clásicos, lo que apunta ya a un cambio muy significativo en la aproximación a la literatura grecolatina (y ofrece un espacio más para la relación entre lo clásico y lo gótico).

Establecidos ya los presupuestos teóricos, la segunda parte de este estudio se dedicará al análisis de cinco autores y sus respectivas obras, todas ellas ejemplos destacados dentro de la literatura gótica angloamericana: *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, *Frankenstein; or the Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley, *Melmoth, the Wanderer* (1820) de Charles R. Maturin, una selección de cuentos (1834-1842) de Edgar Allan Poe, y el análisis conjunto de *The Lifted Veil* (1859) y *The Mill on the Floss* (1860) de George Eliot. Los casi cien años que abarcan las obras de estos

cinco autores permiten estudiar un periodo de la literatura gótica en plena evolución, desde sus orígenes (*The Castle of Otranto*) hasta sus primeras transformaciones en géneros más modernos (los cuentos de Poe), pasando por el primer ejemplo de ciencia ficción (*Frankenstein; or the Modern Prometheus*) y llegando incluso al particular uso que hizo de lo gótico el realismo victoriano (*The Mill on the Floss*). Rompiendo con las divisiones tradicionales que han visto en *Melmoth, the Wanderer* la obra que cierra el primer ciclo de la novela gótica, la selección que aquí se presenta trata de mostrar que, por encima de las periodizaciones —casi siempre artificiales—, estas narraciones conforman un género en continua evolución, en el que se van creando nuevas posibilidades literarias en torno a dos de los sentimientos que le sirven de fuente de inspiración: el miedo y la inquietud.

Aunque esta evolución se prolonga durante los siglos XIX y XX, en este estudio se ha decidido no ir más allá de la figura de George Eliot y el año 1860, esbozando tan sólo los cambios que todavía estaban por venir. Muchos de estos cambios se verían influidos por nuevas tendencias culturales y estéticas, como el simbolismo francés y el decadentismo, tan esenciales en autores como Oscar Wilde y su archiconocida novela *The Picture of Dorian Gray* (1890). Nuevos subgéneros como la *sensation novel* (encabezada por Wilkie Collins) o la *ghost story* (magistralmente narrada por M. R. James) amplían considerablemente los horizontes de la novela gótica, haciéndola mucho más compleja y, si cabe, interesante. Entre las nuevas obras que surgen en este ambiente finisecular se encuentran textos tan destacables como *Carmilla* (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, o *Dracula* (1897), de Bram Stoker, todas ellas grandes clásicos del género de terror (sin olvidar tampoco el paralizante horror cósmico que se transmite en los relatos de H. P. Lovecraft, junto con todo su séquito de discípulos). Pero, a pesar de su importancia, la consideración de todas estas obras hubiera prolongado en exceso este estudio, haciendo necesaria la consideración en detalle de las nuevas influencias culturales y sociales, así como su profunda huella en la novela gótica. Se entendió, por otra parte, que la misma novedad que supone un estudio sobre la relación entre lo clásico y lo gótico como fenómeno exigía en cierta manera empezar por las primeras etapas del género, donde se

plantean cuestiones que en gran medida se irán revisando durante su evolución. Como se ha adelantado, las obras analizadas esbozan ya algunos de estos cambios, a los que se hará referencia cuando sea necesario; por lo demás, el análisis de obras posteriores a las aquí presentadas es una de las líneas de investigación que se abren con esta tesis, y que exigirán, sin duda, desarrollos futuros.

Se ha dejado también de lado la figura del vampiro, cuya tradición literaria se considera iniciada por Polidori con *The Vampyre* (1819) (aunque tampoco deben olvidarse ejemplos anteriores como el poema *Christabel* (1800) de Samuel Taylor Coleridge). El vampiro es en sí mismo una amalgama de tradiciones que derivan de campos como la antropología, el folklore popular y la misma literatura, que ha contribuido a situar a los no-muertos en el incierto ámbito de la leyenda. Dentro de la literatura, no cabe duda de la influencia que en la configuración de este personaje ha tenido el mundo grecorromano, de donde surgen seres como las empusas, las estriges y las lamias, terroríficos antecedentes femeninos de estos insaciables bebedores de sangre. Aunque la figura del vampiro ocupa un lugar destacado dentro del bestiario gótico, en realidad las novelas más sobresalientes de la literatura anglosajona que lo hacen su protagonista aparecen sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, extendiéndose más allá de los límites cronológicos propuestos para este estudio. Recuérdense, no obstante, las ya mencionadas *Carmilla* y *Dracula*, y tantos otros ejemplos que proliferaron durante todo el siglo XX, pasando por el magnético Lestat (*Interview with a Vampire*, 1976) de las novelas de Anne Rice, hasta llegar a esa imagen erotizada del vampiro adolescente, tan en boga hoy en día a partir de novelas como *Twilight* (2005), de Stephenie Meyer. Sin duda, el vampiro es uno de los monstruos más seductores, y que más éxito han tenido entre los aficionados a la literatura gótica. Y a pesar de no ser aquí objeto de estudio, debe tenerse en cuenta igualmente como otro aspecto más del encuentro entre lo gótico y lo clásico, pues también detrás de este *homme fatal* se ocultan mitos de la Antigüedad (como el de Narciso, analizado ya extensamente por Ballesteros, 1999).

Los cinco autores analizados en esta tesis están dispuestos en orden cronológico, y cada uno de ellos permite estudiar un aspecto diferente de los encuentros entre lo

clásico y lo gótico. Abren el grupo Horace Walpole y su novela *The Castle of Otranto*, la primera en dar carta de identidad al género. Aunque pocas son las referencias a la literatura grecolatina que se pueden encontrar a lo largo del relato, la relación con los clásicos se establece en este caso desde los mismos fundamentos poéticos con que Walpole inaugura la novela gótica. Partiendo del *Ars Poetica* de Horacio, Walpole se acerca y se aleja de las preceptivas clásicas, haciendo su propia propuesta y creando escuela de esta particular relación literaria.

*Frankenstein; or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley, se adentra en el mundo del gótico femenino (terminología de Ellen Moers), que volverá a analizarse en parte con las obras de George Eliot. La literatura gótica se manifestó como una resistencia nostálgica ante la visión de una realidad cruel e injustificable, y en sus inicios fue empleada por muchas mujeres escritoras, que encontraban en los claustrofóbicos castillos un reflejo de su propio enclaustramiento social. *Frankenstein*, además, pone al lector cara a cara con el monstruo, otro de los grandes seres fantásticos creados por la literatura gótica. Finalmente, la novela de Shelley es el primer ejemplo de ciencia ficción, uno de los géneros que derivó de lo gótico y del miedo a lo desconocido. En lo que respecta a la relación con los clásicos, es un hecho evidente desde el mismo título de la novela, que apunta ya a una de las principales estrategias que utilizará la autora para activar esta intertextualidad en su obra: los arquetipos míticos.

El siguiente capítulo se centrará en la obra de Charles R. Maturin *Melmoth, the Wanderer*. Con Melmoth se presenta otro ser de pesadilla, que reaparecerá en otras novelas del género: el mortal inmortal que ha hecho un pacto con el diablo. En cuanto a la intertextualidad con la literatura grecolatina, este capítulo estudiará un fenómeno especialmente importante: la cita. Aunque dentro del espacio del libro parece ocupar siempre un lugar más marginal, lo cierto es que la cita (que Genette denominó “paratexto”) incide de una forma muy activa sobre el relato, condicionándolo, interpretándolo, modificándolo, y a veces incluso añadiendo unos toques de ironía que amplían considerablemente el sentido de la obra.

Los cuentos de Poe suponen un punto de inflexión dentro de la literatura gótica. El miedo a lo desconocido empieza a explorar nuevas posibilidades narrativas, lo que da paso a nuevos géneros literarios, como la ciencia ficción (el escándalo organizado con “The Balloon-Hoax”, anunciado en los periódicos, anticipó el pánico que años más tarde provocó la dramatización radiofónica que Orson Welles hizo de *The War of the Worlds*, de H. G. Wells) y la novela de detectives (Auguste Dupin es sin duda el padre literario de Sherlock Holmes y del Padre Brown, entre otros). En este sentido, los relatos de Poe representan la aparición de nuevos miedos y la multiplicación de las manifestaciones literarias de lo gótico. Su elaboración del suspense y su recreación de lo grotesco y lo satírico dan una vuelta de tuerca a estas narraciones, y son un claro antecedente de los cuentos de fantasmas. Si bien el relato corto de Poe se aleja del género de la novela, en el que se centra este estudio, se ha tenido en cuenta la concepción global que el escritor tuvo de sus cuentos (“In writing these Tales one by one, at long intervals, I have kept the book-unity always in mind -that is, each has been composed with reference to its effect as part of *a whole*”<sup>2</sup>, diría el bostoniano), así como la indudable influencia que su obra tuvo en las posteriores novelas del género gótico. Sin Poe no podrían entenderse ni Maupassant, ni M. R. James, ni Lovecraft, ni Flannery O’Connor; o por lo menos no podrían entenderse de la misma manera. Todavía hoy autores como Stephen King se reconocen deudores del magisterio de Poe, que sigue cautivando al lector moderno con sus lívidas amadas y su cuervo tan perturbador, como ha quedado patente en los muchos eventos organizados en todo el mundo para la celebración del bicentenario de su nacimiento en el 2009. Por tanto, el estudio de la relación entre lo clásico y lo gótico en este autor será imprescindible para analizar un antes y un después, tanto en esta literatura, como en lo que se refiere al encuentro entre las dos estéticas, que ya se empieza a perfilar como una tradición con características propias. Dentro de la gran amplitud de temas que ofrece la obra de Poe, en este capítulo se ha escogido un motivo muy representativo de su narrativa: el amor y la muerte, que

---

<sup>2</sup> “Al escribir estos cuentos uno a uno, entre largos intervalos, he considerado siempre la unidad que caracteriza un libro; es decir, cada cuento ha sido redactado teniendo en cuenta su efecto final como parte de un todo” (la traducción es de la autora de la tesis, salvo en los casos en que se remita a otra referencia)

se condensa en la imagen de la mujer moribunda de la que tan enamorado estaba el autor.

Finalmente, la obra de George Eliot permitirá analizar las transformaciones que va experimentando lo gótico y los diferentes usos que se le da dentro de los nuevos movimientos literarios, como, en este caso, el realismo victoriano. Lejos de desaparecer, el gótico pervive detrás de muchas escenas costumbristas, reflejando el lado más oscuro de una realidad que a simple vista parece libre de fenómenos sobrenaturales. *The Mill on the Floss* es un perfecto ejemplo de cómo lo clásico y lo gótico se aúnan para dar forma a momentos o personajes que pueden llegar a tener un cierto aire siniestro. *The Lifted Veil*, por otra parte, es un sorprendente relato enteramente gótico, con el que George Eliot demuestra que las tendencias literarias no son más que convenciones, y que muchas conviven en una misma época y en un mismo autor. En lo que respecta a la intertextualidad entre lo clásico y lo gótico, tanto en *The Mill on the Floss*, como en *The Lifted Veil* se encontrarán estrategias literarias ya comentadas, lo que asienta aún más una tradición que comenzó con *The Castle of Otranto*; un encuentro complejo que se perpetúa, a pesar de que en ocasiones los dos elementos que en él participan hayan sido calificados como opuestos.

La tercera parte de esta tesis corresponde íntegramente a las conclusiones que se extraen tras el estudio conjunto de todas las obras analizadas. Aunque individualmente cada capítulo cuenta con sus propias conclusiones donde se recogen las principales ideas que se han ido desarrollando, en esta parte se analizarán, de acuerdo con lo visto, las características generales que definen la relación entre lo clásico y lo gótico, así como las transformaciones que van produciéndose a medida que evoluciona la misma novela gótica. Por otra parte, las novelas estudiadas permitirán elaborar una antología de autores clásicos que aparecen de forma más o menos recurrente en este tipo de literatura. Asimismo, el análisis de las diferentes motivaciones por las que los escritores góticos decidieron escoger a determinados clásicos arrojará luz sobre una de las cuestiones más importantes que se plantean en este estudio: por qué los góticos vuelven la mirada a los clásicos grecolatinos, y cómo los interpretan desde su propia modernidad.

Por último, se ha añadido una cuarta parte de apéndices que complementa algunos de los aspectos comentados en los capítulos anteriores. En esta parte se incluye, en primer lugar (apéndice I), un listado de las obras grecolatinas que se encontraban en la biblioteca de Walpole, y que son, por tanto, aquellas a las que el autor tuvo acceso. El siguiente apéndice (II) es una relación de todos los cuentos de Edgar Allan Poe, donde se especifica cuándo, dónde y con qué título fueron publicados (una información que, por extensa, se ha omitido en el capítulo correspondiente). Finalmente, los tres últimos apéndices completan el contexto sociocultural de este estudio, dedicándose a diferentes aspectos de la transmisión de los clásicos en los ámbitos académicos. Esto no sólo explica muchas de las circunstancias que condicionan la relación entre lo clásico y lo gótico, sino que también permite dilucidar hasta qué punto los autores góticos estaban creando un canon de literatura clásica alternativo al oficial. El apéndice III tratará sobre la situación del sistema educativo inglés durante los siglos XVIII y XIX, y el lugar que en él ocupan los clásicos grecolatinos. Dentro de este mismo tema, el siguiente apéndice (IV) ilustrará esta realidad educativa desde la literatura: la ya analizada novela *The Mill on the Floss*, de George Eliot, funciona, en este sentido, como un verdadero documento histórico en el que los clásicos desempeñan un papel preponderante. Tanto este apéndice como el anterior analizan la situación de los clásicos dentro de las vías académicas, lo que, para bien o para mal, y al margen de las reivindicaciones alternativas que pudieron hacerse, determina, inevitablemente, parte de las selecciones que los escritores góticos llevaron a cabo sobre el mundo clásico que reflejan en sus obras. El apéndice V estudia la figura de Edward Gibbon como historiador de la Antigüedad, pero sobre todo como uno de los autores que da forma al concepto de decadencia para hablar del gran Imperio de Roma (un punto de partida fundamental para comprender los encuentros entre lo clásico y lo gótico). Tomando como base su *Autobiografía*, se analizará la formación de Gibbon como lector de literatura clásica, lo que, por una parte, completará la información sobre los *currícula* escolares y universitarios, y, por otra, mostrará un considerable número de opciones personales que va marcando cierta tendencia con respecto a los autores y textos que atraerán la atención de los nuevos escritores románticos.

Adviértase que en este estudio se analiza un fenómeno vivo, en desarrollo, como la misma literatura: siempre en movimiento y libre de clasificaciones artificiales (muy válidas didácticamente, pero poco fieles a la realidad cultural). De la misma forma que se reivindicó en el Romanticismo, se pretende romper así con una visión jerárquica de la literatura, eliminando cualquier relación de superioridad o inferioridad de unos textos o autores con respecto a otros. Por esto, la metodología escogida no ha sido el consabido modelo llamado de “A en B”, donde prevalece la perspectiva de una de las literaturas, sino el modelo formulable como “A y B”, que integra la literatura de partida y la literatura de llegada en un sistema dinámico de intertextualidad. De acuerdo con este planteamiento sistémico, lo que esta tesis muestra es cómo la literatura moderna (la novela gótica) vuelve la mirada al pasado (literatura clásica) para reformularlo, bien con propuestas de nuevos cánones, bien con reinterpretaciones de lo ya conocido y recreado. Por tanto, al igual que en el trabajo de DEA (Diploma de Estudios Avanzados) que realizó en su momento la autora de esta tesis (*La lectura de la literatura grecolatina en tres autoras angloamericanas del siglo XIX: Margaret Fuller, Mary Shelley y George Eliot*, presentado en 2006), el método de estudio utilizado supone una hermenéutica donde no sólo se constata una determinada lectura, sino también su orientación y naturaleza a la hora de constituir un determinado imaginario de la literatura grecolatina en el mundo moderno.

Dada la diversidad de encuentros (implícitos y explícitos) que ocurren entre literaturas antiguas y modernas, es fundamental la sistematización del estudio. En esta tesis se han seguido diferentes escuelas y modelos teóricos, que, en conjunto, ayudan a reflejar la complejidad de las relaciones entre lo gótico y clásico. Puesto que se está hablando de un diálogo entre literaturas, en muchos casos se han asumido ideas propias de la estética de la recepción, pues no hay que olvidar que los escritores góticos son, ante todo, lectores, y, concretamente, lectores de los clásicos (lo que permite iniciar una investigación como ésta). En lo que respecta a los contactos entre unas obras y otras, se han seguido teorías sobre la intertextualidad como la desarrollada por Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989) a partir de los presupuestos de Bajtin y Kristeva. Desde la misma perspectiva de la intertextualidad, García Jurado ha



estudiado en varios lugares (1999a, 2001-2003 y 2005) la particular relación entre las literaturas antiguas y modernas; sus conclusiones sobre la ordenación de estos encuentros (a partir de las referencias al autor antiguo o a su obra, las citas de los textos, los comentarios y críticas o las transferencias entre géneros antiguos y modernos) y su articulación en torno a tensiones (aquí / allí, lo raro / lo universal...) serán también un punto de partida de este estudio.

El análisis de la relación entre lo clásico y lo gótico supondrá también un replanteamiento de la consabida dicotomía entre tradición y poligénesis. De acuerdo con lo expuesto por Dámaso Alonso en su conocido trabajo “¿Tradición o Poligénesis?”,

Siempre que nos encontremos dos hechos literarios —o en general dos hechos culturales— A y B, de los que B —posterior en el tiempo— es parecido a A, tendremos que elegir entre dos explicaciones: la de que entre B y A haya una vinculación literaria, o la de que no exista entre ellos vinculación literaria alguna: a esa vinculación literaria la llamamos tradición; cuando no hay tradición alguna entre A y B, estamos ante un caso de poligénesis: la mente humana ha creado en dos momentos y lugares distintos un mismo (o muy parecido) producto (Alonso, 1986: 708).

Frente a esta oposición binaria, en su libro *Encuentros complejos entre la literatura latina y las modernas: una propuesta desde el comparatismo* (1999) García Jurado propone el término “encuentro complejo”, un camino intermedio que atiende al “valor semiótico [de la literatura grecolatina] dentro de un rico sistema literario, histórico y sociocultural” (García Jurado, 1999a: 17). Este nuevo concepto ha demostrado ser válido para abordar un estudio comparativo como el que aquí se presenta: en varios de sus trabajos (2000, 2002a, 2006b), el propio García Jurado explica cómo la carta de Plinio el Joven sobre fantasmas (7.27.5-11) se convierte en uno de los textos que más habitualmente han sido interpretados desde la literatura gótica en clave moderna, de modo que su presencia puede rastrearse en obras como *The Castle of*

*Otranto*, de Walpole, *Le Manuscrit Trouvé en Saragosse*, de Jan Potocki, o *Melmoth, the Wanderer*, de Charles Robert Maturin. En esta tesis se verán otros ejemplos de textos clásicos, con los que se demostrará que autores como Horacio (centrales en el canon literario), hasta otros más marginales, como Flegón de Trales, son también importantes referencias literarias en los relatos góticos, por paradójico que pueda parecer. De esta forma, este estudio constituirá una contribución más para probar que las relaciones entre textos literarios son siempre dinámicas y funcionan simultáneamente en varias direcciones. Por tanto, como se indica desde el mismo título de esta investigación, los contactos entre la literatura clásica y la literatura gótica constituyen un encuentro complejo cuyas características se irán definiendo en los capítulos siguientes.

Las ideas propuestas por García Jurado parten también de otra teoría que desde finales del siglo XX ha suscitado el interés de los críticos literarios: la teoría de los polisistemas, iniciada por Even-Zohar, que propone entender la literatura como un conjunto de relaciones sistémicas, conforme a una serie de oposiciones y subordinaciones (lo céntrico - lo periférico; lo canónico - lo no canónico) que muestran la interdependencia real entre unos sistemas literarios y otros. Finalmente, en lo que respecta a las relaciones entre literaturas es también fundamental un clásico de la literatura comparada en España: *Entre lo uno y lo diverso* (1985), de Claudio Guillén, que analiza también muchas de estas escuelas críticas, dando una idea precisa de la complejidad del comparatismo. Al margen de estos acercamientos críticos, obras como *Diccionario de argumentos de la literatura universal* (1962) y *Diccionario de motivos de la literatura universal* (1976), ambas de Elisabeth Frenzel, así como el *Motif Index of Folk Literature* (1955-1958), de Thompson, han sido instrumentos básicos para esta investigación; sobre todo para dilucidar qué casos podían ser propios de una pervivencia de la literatura grecolatina, y cuáles podían responder más a motivos de folclore general.

Al margen de las escuelas y planteamientos críticos, la posibilidad de extraer una antología de textos grecolatinos a partir de las obras góticas seleccionadas para esta tesis plantea también un interesante objeto de estudio desde la historiografía literaria, una ciencia que nace en el siglo XVIII, junto con la novela gótica y las relaciones literarias

que aquí se analizan. La historiografía se va creando fundamentalmente en ámbitos académicos (las publicaciones de las universidades o incluso la misma selección de textos para uso escolar son algunos de los primeros intentos por sistematizar la literatura desde un punto de vista histórico, que finalmente culminarían en el nacimiento de esta nueva ciencia); no obstante, el carácter innovador de los mismos escritores góticos permite establecer una interesante recopilación de lecturas no académicas que configura una historiografía alternativa, creada a partir de las motivaciones personales que, como lectores de los clásicos, lleva a los escritores a escoger uno u otro texto. En este sentido, los apéndices sobre el sistema educativo y la transmisión de la literatura clásica a través de vías académicas serán una herramienta especialmente útil para estudiar coincidencias y divergencias. Al final de esta tesis podrá analizarse la naturaleza de esta nueva historiografía, esto es, la manera en que los textos de la Antigüedad aparecen en el relato moderno, así como las tensiones en torno a las cuales se genera una nueva antología de textos grecolatinos.

A lo largo de este estudio se ha intentado abarcar diversos aspectos de lo gótico, partiendo para ello de obras que fueran lo suficientemente representativas. Por eso, además de la novela que inaugura el género (*The Castle of Otranto*), se han analizado ejemplos de diferentes nacionalidades (como el gótico irlandés —*Melmoth, the Wanderer*— o el gótico americano —los cuentos de Edgar Allan Poe—), casos de gótico femenino (como las obras de Mary Shelley y de George Eliot, a las que Gilbert y Gubar (1979) llamaron “las hijas de Milton”), e incluso el primer ejemplo que representa el paso de la literatura gótica a la ciencia ficción (*Frankenstein; or the Modern Prometheus*). Se atiende también a diversos grados de presencia de lo sobrenatural, pero siempre dentro de una misma atmósfera sombría e inquietante. Dentro de este marco gótico, en cada obra hay diferentes manifestaciones de lo clásico, que se transforma al ser observado desde un prisma romántico. La imagen del negro cuervo de Edgar Allan Poe posado sobre el busto de Palas Atenea es, en este sentido, un símbolo de las nuevas relaciones literarias que surgen a partir del Romanticismo (unas relaciones donde, como se verá en este estudio, hay más convivencia que exclusión); y no deja de ser significativo que una de las primeras editoriales dedicadas

exclusivamente a la literatura gótica tomara el elocuente nombre de “Minerva Press”. Los clásicos se modernizan, se integran en una nueva concepción del yo poético, y poco a poco abandonan la imagen idealizada y, en cierta medida, estática que habían adquirido durante la Ilustración. Por eso, en este estudio no se va a analizar tanto la huella que el pasado ha dejado en el presente, sino cómo el presente logra incidir en el pasado, otorgándole nuevas características dentro del imaginario popular.

A diferencia de otros estudios, en esta tesis se tratará de partir de los puntos en contacto, más que de las divergencias entre lo clásico y lo gótico. Perdidos en interminables discusiones sobre estética y referentes literarios, antiguos y modernos no advirtieron que había algo que los unía más de lo que pensaban: el miedo. La ciencia avanzó, las religiones cambiaron y las preocupaciones de los hombres se volvieron más serias, o más ridículas. Pero si algo permaneció en todos fue el miedo, una misma angustia ante lo desconocido que sintieron por igual desde los más aguerridos soldados de Esparta hasta los más distinguidos caballeros victorianos. Guy de Maupassant, escritor de terribles pesadillas él mismo, condensó la esencia del miedo en su cuento “La Peur”, donde un anciano que viaja en tren de noche comparte sus reflexiones con su compañero de asiento:

“¡Cuán sombría y terrible debía ser en otro tiempo la oscuridad de las noches, cuando estaba llena de seres fabulosos, de desconocidos, de merodeadores malvados cuyas formas no podían adivinarse, cuya aprensión helaba el corazón, cuyo oculto poder superaba los límites de nuestro pensamiento y cuya expectativa era inevitable!

Al desaparecer lo sobrenatural, el verdadero miedo ha desaparecido de la tierra, porque sólo se tiene miedo realmente de lo que no se comprende. Los peligros visibles pueden conmover, turbar, asustar. ¿Y qué es eso comparado con la convulsión que produce en el alma la idea de que vamos a tropezar con un espectro errante, que vamos a sufrir el abrazo de un muerto, que vamos a ver avanzar hacia nosotros una de esas bestias espantosas que ha inventado el espanto de los hombres? Las tinieblas me parecen luminosas desde que ya no las frecuentan.

## PRESENTACIÓN

Y la prueba de que es cierto es que si de pronto nos encontráramos solos en este bosque, nos perseguiría la imagen de los dos singulares seres que acaban de aparecérsenos a la luz de su hoguera mucho más que la aprensión de un peligro cualquiera y verdadero”.

Y repitió: “Sólo se tiene miedo realmente de lo que no se comprende” (Maupassant, 2002: 152-153)

Los poetas, conscientes de la fuerza que el miedo tiene entre los hombres, lo han convertido en literatura, y han creado así una inmensa legión de fantasmas y monstruos, diferentes reflejos de los mismos terrores que han pervivido generación tras generación. Los pueblos dejaron de temer a las Gorgonas, pero entonces llegaron las brujas de Salem; los seres infernales dejaron de ser amenazantes, pero todavía preocupa lo que puede ocultarse en los insondables abismos del universo. Independientemente de lo que lo motive, el miedo es el mismo en todas las épocas, y sin duda fue un poderoso motivo común a clásicos y góticos.

# **PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO**



## **CAPÍTULO 1.**

### **LA LITERATURA GÓTICA: INTRODUCCIÓN**

El sueño de la Razón produce Monstruos  
Goya, capricho 43 (1793).

#### **1.- LOS GÓTICOS, AHORA Y ANTES**

Faldas negras, vaporosas, con adornos o sobrias. Corpiños o corsés dieciochescos ajustados, estilizando la figura. Montones de anillos, colgantes y pendientes, y posiblemente algún otro complemento en cuero (negro). Sedas, transparencias, y muchos encajes, al estilo victoriano, resquicios todos ellos de otra época. El cuerpo y el rostro, de una palidez extrema, contrastando con un maquillaje de tonos oscuros, que incluso marcan los huesos de la cara como si de una calavera se tratase. Así es la estética gótica del siglo XXI, una tendencia moderna que cuida hasta el más mínimo detalle. A veces se añade más color a la indumentaria, otras veces el maquillaje es más tenue, pero, dentro de la variedad permitida (y potenciada) entre los góticos, todos se identifican con lo oscuro y lo oculto, convertidos en una seña de identidad que les hacen sentirse parte del mismo grupo.

La llamada subcultura gótica surge en Inglaterra a principios de los años 80, dentro de la estela del *post-punk*. Como tantas otras tendencias, sus orígenes están muy ligados a un tipo de música, la música gótica (*gothic rock*, *death rock*...), y ésta sigue siendo un elemento fundamental. Lejos de la imagen de violentos con la que a veces se les ha relacionado, los góticos suelen ser personas intelectuales, emotivas y con una gran sensibilidad artística. Respetan las diferentes creencias, políticas y religiosas, y



siguen un estilo muy asociado a todo lo femenino. Su aspecto transmite melancolía, y la muerte es para ellos un estado omnipresente. Pero, ante todo, los góticos son transgresores, inconformistas que buscan alternativas y que tratan de redefinir la cultura. Lo gótico es, por tanto, una forma de vida<sup>1</sup>.

Pero los góticos de nuestro siglo no son los primeros que crearon el movimiento al que pertenecen. En realidad, ellos son los herederos de otros transgresores, que desde el siglo XVIII ya reivindicaron el poder de las tinieblas, el mal y la muerte. Fueron los románticos los que, por primera vez, crearon un universo propio lleno de criptas, sepulturas, fantasmas y muertos vivientes, que pasaron de ser relatos secundarios a constituir la esencia de una nueva literatura que busca lo terrorífico. Son los orígenes de una realidad vista desde sus sombras.

## 2.- ORÍGENES HISTÓRICOS DE LA LITERATURA GÓTICA: UNA REACCIÓN PRERROMÁNTICA

La literatura gótica surge en el siglo XVIII como un género precursor del Romanticismo, que se opone a los movimientos estéticos y filosóficos imperantes entonces: el Neoclasicismo, el Racionalismo y la Ilustración. Frente a los excesos del Barroco del siglo anterior, Europa se había refugiado en la armonía del mundo clásico y la sensatez de lo racional, donde el equilibrio estético implicaba también un equilibrio de pensamiento. Sin embargo, la



creencia absoluta en la Razón pronto acabó saturando otra vez a artistas y pensadores, que volvieron su mirada hacia lo inexplicable, lo que escapa a los límites del

---

<sup>1</sup> Sobre la identidad gótica contemporánea, véase Hodkinson (2002). Una breve introducción sobre la llamada subcultura gótica y su relación con la literatura gótica romántica puede encontrarse también en Punter y Byron (2004: 59-64), capítulo "Goths and Gothic Subcultures".

conocimiento. Con una sola frase, Goya logró reflejar el sentir de su época en su capricho 43: “El sueño de la razón produce monstruos”. Liberados de las cadenas de lo racional, los libros empezaron a llenarse de fantasmas, demonios, vampiros y seres del más allá que eran en sí mismos la encarnación del Mal. La literatura se convirtió así en el escenario para “lo siniestro” y “el retorno de lo reprimido”<sup>2</sup>.

Por oposición al estilo grecolatino que se había recreado durante el Neoclasicismo, estos nuevos escritores fijaron su atención en uno de los pueblos germanos que saqueó Roma y contribuyó a la caída del Imperio Romano: los godos<sup>3</sup>. Históricamente, los godos, de origen escandinavo, se instalaron en las orillas del Vístula en el siglo I a. C., y desde entonces hasta el siglo III d. C. se extendieron en dirección al Mar Negro y el Mar Jónico. A partir de este momento iniciaron sus ataques en territorio romano, y en el 410 d. C. lograron penetrar en Roma y saquear la ciudad.

Los godos se convirtieron en el tema central de muchas obras que documentan esta etapa histórica, tanto antiguas, como modernas. Ya desde la Antigüedad muchos autores fueron conscientes de la importancia que los godos empezaban a tener como pueblo. En este sentido, fue especialmente significativa la obra *Getica: De Origine Actibusque Getarum* (551 d. C.)<sup>4</sup>, de Jordanes, que vino a ser, en palabras de Reydellet (Sánchez Martín, en Jordanes, 2001: 29), una *Ab urbe condita* de los godos, y que constituyó una de las principales fuentes modernas para el conocimiento de este pueblo bárbaro. Entre los estudios modernos destaca especialmente *The Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788), de Edward Gibbon, que ha sido considerada como una de las obras más influyentes en su época y en la posteridad<sup>5</sup>.

También en relación con los godos, Giorgio Vasari (1511-1574) fue el primero en aplicar el adjetivo “gótico” a la arquitectura para hacer referencia al estilo que predominó desde el siglo XII al XV (época oscura inaugurada por los pueblos bárbaros),

<sup>2</sup> Términos freudianos que definen, desde una perspectiva psicoanalítica, parte de la esencia de la literatura gótica.

<sup>3</sup> Me remito al capítulo “Civilization and The Goths”, en Punter y Byron (2004: 3-6), donde se explica el término “gótico” desde una perspectiva histórica.

<sup>4</sup> *Getica* es el nombre que Mommsen aplicó a la obra, y con el que se le conoce desde entonces. Con la intención de dar fama a los godos, Jordanes los identifica con los getas, un valeroso pueblo tracio de mucho prestigio en la Antigüedad (aprovechando, además, que la confusión entre getas y godos ya era frecuente en historiadores latinos tardíos).

<sup>5</sup> En el capítulo 3 se hablará más detenidamente de estas fuentes antiguas y modernas.

y que, en el caso de Inglaterra, perduró hasta bien entrado el Renacimiento. Vasari aprovechó las connotaciones peyorativas de este término, que designaba un estilo confuso y bárbaro frente a la perfección del estilo clásico. Ya en el siglo XVIII, y respondiendo a las tendencias culturales anticlasicistas y al deseo de recuperación de la Edad Media, apareció el estilo neogótico, que recreaba todo este mundo de abadías y castillos. Al final, para los lectores dieciochescos el término “godo” o “gótico” acabó siendo un sinónimo de “germano”<sup>6</sup>, y, consecuentemente, se relacionó con el fin del Imperio romano y el comienzo de la Edad Media. Lo gótico, por tanto, se identificaba con todo lo medieval, por cuanto esto se oponía a la cultura clásica recuperada durante el Neoclasicismo.

En consonancia con este sentir general que se oponía a la recreación de lo clásico, el interés por lo gótico durante el siglo XVIII se articuló en torno a tensiones conceptuales que enfrentaban lo caótico con lo armonioso, el exceso con el control, la transgresión con la norma social. Pero, a diferencia de la mentalidad marcada por el Racionalismo, donde lo positivo y lo negativo estaban claramente definidos, los escritores góticos presentaron estas tensiones desde la ambigüedad: lo “gótico” como “primitivo” es símbolo de todo lo que está alejado de la civilización, de lo salvaje, pero también es imagen de una cultura perdida y genuina, que debe ser recuperada<sup>7</sup>. En definitiva, se puede ver a partir de lo dicho que el Pre-Romanticismo y el Romanticismo en sí mismo se posicionan con respecto a la representación del mundo clásico desde un primer momento y en consonancia con las circunstancias sociales y estéticas donde empiezan a fraguarse como movimientos culturales.

---

<sup>6</sup> Como indica Sowerby sobre la terminología (en Punter (ed.), 2000: 24), “The loose association of Goths, Getae and Scythians suggested a general northern identity for which, before the widespread use of the generic adjective ‘Germanic’ or ‘Teutonic’, ‘Gothic’ was the favoured term. We might not associate the Angles, the Saxons and the Jutes loosely with Teutons; but these peoples might easily have been thought by early antiquarians to be related to the Goths. Jutes, Gutes, Getae, Goti, look and sound rather similar and might easily be confused”.

<sup>7</sup> “While the term gothic could thus be used to demonise the past as a dark age of feudal tyranny, it could also be used equally to idealise it as a golden age of innocent liberty” (Kilgour, 1995: 14).

### 3.- CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL: LOS MOVIMIENTOS NACIONALISTAS, LA REVOLUCIÓN FRANCESA, LOS AVANCES CIENTÍFICOS Y TECNOLÓGICOS, LOS CAMBIOS SOCIALES Y LA APARICIÓN DE LA NOVELA COMO GÉNERO LITERARIO

El gusto por lo gótico y la Edad Media se inscribe en un marco histórico que contribuyó a su desarrollo. Por una parte, coincidió con los movimientos nacionalistas europeos de finales del siglo XVIII, de modo que lo “gótico” se convirtió también en símbolo del pueblo anglosajón<sup>8</sup>, y, por tanto, de lo genuinamente inglés<sup>9</sup>. Las palabras de Punter y Byron señalan la importancia que tuvo este hecho en el campo de la literatura:

Various writers began to make out a case for the importance of these Gothic qualities and to claim, specifically, that the fruits of primitivism and barbarism possessed a vigour, a sense of grandeur that was solely needed in English culture. Furthermore, these writers began to argue that there were whole areas of English cultural reconstructions of the past, and that the way to breathe life into the culture was by re-establishing relations with the forgotten, Gothic history<sup>10</sup> (Punter y Byron, 2004: 8).

Los movimientos nacionalistas fueron sustentados en parte por la filosofía de Johann Gottfried von Herder (1744-1803), uno de los grandes pensadores que iniciaron el Pre-Romanticismo alemán o “Sturm und Drang”. Con respecto a la idea de nación,

---

<sup>8</sup> Los anglos, los jutos y los sajones entraron en las Islas Británicas en los siglos V y VI, aprovechando la retirada del Imperio Romano.

<sup>9</sup> “Any relics of a non-Roman past were taken as evidence of a native and enduring tradition of independence” (Botting, 1996: 42).

<sup>10</sup> “Varios escritores explican la importancia de estas calidades góticas y señalan, concretamente, que los frutos del primitivismo y del barbarismo poseían un vigor y un sentido de grandeza que únicamente se necesitaban en la cultura inglesa. Además, estos escritores empezaron a defender que había áreas enteras en la cultura inglesa para las reconstrucciones del pasado, y que el camino para dar vida a esta cultura era reestablecer las relaciones con la olvidada historia gótica”.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva resume el pensamiento de Herder con las siguientes palabras:

Cada nación es un organismo dotado de espíritu propio, espíritu que se desenvuelve a lo largo del tiempo, pero que no se modifica en su esencia, y que constituye la matriz de todas las manifestaciones culturales e institucionales de esa nación (Silva, 1981: 338).

La Edad Media, continúa Silva, es justamente el período de gestación de estos nacionalismos, y esto justifica, en parte, el interés del Romanticismo (y en particular, de la literatura gótica, como se verá en este capítulo) por esta época.

Junto a los emergentes nacionalismos, a finales del siglo XVIII, ocurrió un acontecimiento clave en el mundo moderno occidental que tuvo también mucha repercusión en la novela gótica: la Revolución Francesa (1789). Una gran parte de los intelectuales ingleses se mostró a favor de la Revolución, antes de que ésta derivara en el Régimen del Terror, pero se volvieron antijacobinos durante la dictadura de Robespierre. De este modo, según la tendencia del escritor y del momento político, lo gótico y lo tenebroso podían reflejar tanto el Antiguo Régimen como la nueva República. Lo que sí está claro es que las circunstancias políticas proporcionaron a los escritores un material creativo que cristalizó en este género emergente<sup>11</sup>. La influencia de la Revolución Francesa en la literatura gótica fue advertida desde el principio por uno de los escritores más influyentes del momento, el Marqués de Sade: “convengamos sólo que este género, a pesar de lo que puedan decir, no carece indudablemente de mérito; resultaba el fruto indispensable de las sacudidas revolucionarias que hacían resentirse a Europa entera” (Sade, 2008: 46).

El debate sobre la Revolución Francesa fue avivado en Inglaterra por muchas figuras destacadas en el ámbito intelectual. Frente a las ideas planteadas por Thomas James Matthias en *The Pursuits of Literature* o Edmund Burke en *Reflections on the Revolution in France*, obras en las que se defendía la monarquía constitucional y los valores del Antiguo Régimen, otros pensadores como Thomas Paine o Mary

---

<sup>11</sup> “The French Revolution turns into a Gothic romance” (Botting, 1996: 87).

Wollstonecraft se muestran contrarios a cualquier manifestación de poder autoritario y de represión de la libertad. Tuvo igualmente una gran importancia la figura de Jean-Jacques Rousseau, cuyas teorías sobre la relación entre el individuo y la sociedad contribuyeron a crear parte del clima filosófico en el que se plantearon las ideas a favor de la Revolución Francesa. Finalmente, Kilgour (1995: 13) señala la influencia que pudo tener para el desarrollo de la novela gótica un hecho clave en la historia de Inglaterra: la Revolución Gloriosa de 1688. De acuerdo con Kilgour, la victoria de la Revolución Francesa y la decapitación del rey se vio en Inglaterra como la liberación de una tiranía semejante a la que ellos experimentaron en el año 1688, cuando se dio el cambio (pacífico) de la dinastía de los Estuardo a los Orange de Holanda. La lectura de la Revolución Francesa desde la misma historia de Inglaterra responde, además, a un mecanismo frecuentemente aplicado en la literatura gótica inglesa: la necesidad de desplazar el motivo de ansiedad a un tiempo y a un lugar remoto para poner de manifiesto o criticar algún hecho del momento presente y nacional<sup>12</sup>.

Científicamente, los últimos años del siglo XVIII marcan el comienzo de otro de los fenómenos que se refleja obsesivamente en la novela gótica: la Revolución Industrial. Los avances tecnológicos empezaron a sucederse a un ritmo trepidante, y supusieron un gran cambio en la concepción del mundo, que no siempre fue asimilado a la vez que se producía. La tecnología parecía en sí misma un desafío, que estaba llevando al hombre a sobrepasar sus propios límites, de un modo a veces perturbador. Además, a lo largo del siglo XIX se realizaron importantes descubrimientos científicos, sobre todo en el ámbito de la medicina, y empezaron a tambalearse muchos de los pilares en los que se sostenía el pensamiento occidental. Especialmente revolucionarios fueron los estudios de Charles Darwin, publicados en su obra *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859)<sup>13</sup>, donde se ponía en duda la intervención divina para la creación del hombre y se borraban los límites entre los hombres y los animales. Consecuentemente,

---

<sup>12</sup> “The gothic displaced anxieties at home onto places geographically and temporally remote, at the very time that, inversely, the British were reading the Revolution of 1789 through the Revolution of 1688, understanding the foreign present in terms of domestic past” (Kilgour, 1995: 23).

<sup>13</sup> También su abuelo Erasmus Darwin (1731-1802) había trabajado anteriormente con la idea de la evolución, pero aplicada a la botánica.

los avances científicos derivaron en una crisis religiosa que quebró la estabilidad de la fe, un sentimiento que se canalizó muchas veces a través de la escritura y de la lectura de novelas góticas.

Finalmente, la aparición de la literatura gótica se vio propiciada por el éxito de un nuevo género, la novela, motivado en gran parte por una serie de cambios sociales que afectaban directamente al tipo de público lector que surgiría desde entonces: mayoritariamente femenino, y de clase media. Por una parte, la Revolución Industrial, los avances científicos y los cambios epistemológicos que ocurrieron durante los siglos XVIII y XIX contribuyeron a la aparición de una amplia clase media, que vino a cubrir muchos de los puestos de trabajo que se estaban generando. Este fenómeno coincidió también con la aparición de las llamadas “circulating libraries”, que se dedicaban al préstamo de libros por una módica cantidad de dinero. De esta forma, se acercó la lectura a esta incipiente clase social, que no podía permitirse pagar los altos precios que los libros tenían en el mercado. Surge así una democratización de la literatura, que poco a poco va llegando más al pueblo llano. Con todo, la educación seguía siendo un privilegio escaso en la época, de modo que muchas personas de esta nueva clase social no tenían una gran formación, y tan sólo sabían leer y escribir. La novela se convirtió en el género más demandado y más cercano al nivel cultural de estos nuevos lectores, pero también en un género de menor categoría que el resto. Por otra parte, la entrada de la “nueva mujer” en el panorama social europeo, como lectora o como escritora, favoreció igualmente el éxito de la novela como género, pues era el único al que le estaba “permitido” acercarse, según los prejuicios sociales de la época. La aproximación de las mujeres a la literatura estaba censurada por un sistema patriarcal en el que se temía que la mujer pudiera hacer un mal uso de la lectura. Aún así, las mujeres encontraron en la novela, y más concretamente en el relato gótico, una puerta de escape a su reclusión como “angel in the house”, y una forma de encauzar su rabia y sus miedos<sup>14</sup>.

La definición de “novela” ha sido una tarea difícil para muchos críticos literarios. En un principio el término designaba un tipo de relato breve, pero la novela moderna, tal y como se desarrolló durante el siglo XVIII, se concibió como una narración

---

<sup>14</sup> Un análisis más extenso sobre el contexto histórico, social y literario para la aparición de la novela en Inglaterra durante el siglo XVIII puede encontrarse en Watt (1995).

más extensa. El realismo y el individualismo (frente a lo increíble y la representación de una colectividad) son dos de sus rasgos principales, pero no parecen suficientes para recoger toda la esencia de la novela. Estébanez Calderón (1999: s. v. “Novela”) señala algunas características que podrían definir el género: es el relato de una historia de ficción, donde los hechos ocurren en un mundo imaginario; en este mundo a veces entran materiales extraídos de la realidad; es fundamental la verosimilitud de los hechos; y, finalmente, la novela se caracteriza por ser multiforme, y abarcar, en muchos casos, rasgos de otros géneros, como la epopeya, la lírica y el drama. A diferencia del cuento o la novela corta, la novela tiene “un ritmo más lento y una amplitud congruente con el diseño de un mundo más complejo, a través de la configuración progresiva de los personajes, intriga más complicada, morosidad en las descripciones cuando la circunstancia lo requiere<sup>15</sup>, mayor recurrencia de diálogos, de análisis psicológicos pormenorizados, de digresiones complementarias, etc. En definitiva, en la novela el autor goza de un espacio más amplio para dar forma artística a todo un universo de ficción (...)” (Estébanez Calderón, 1999: s. v. “Novela”)<sup>16</sup>.

El nuevo público (femenino y burgués) que favoreció la aparición de la novela como género fue también un impulso importante para la literatura gótica en concreto, pues no sólo actuaba como consumidor de este tipo de novelas, sino que constituía él mismo un motivo de inspiración para éstas. La literatura gótica provocó un doble efecto en la sociedad: por una parte, la gente se interesó pronto por el suspense y la desfamiliarización de la realidad recreada en los relatos góticos, obras que se leyeron y se escribieron ávidamente; pero, al mismo tiempo, el éxito de este género acrecentó los miedos sobre las posibles consecuencias subversivas de este tipo de literatura en la sociedad (*vid.* Kilgour, 1995: 6-7). Se generó entonces la sensación de que los cambios que se estaban produciendo en el pueblo llano constituían una amenaza a las estructuras sociales y a la organización familiar conocidas hasta entonces, de modo que este miedo a sus posibles efectos “destructivos” también pasó a formar parte de la temática gótica.

<sup>15</sup> *Vid.*, por ejemplo, *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne.

<sup>16</sup> Se hablará de nuevo sobre el género de la novela en el apartado 6 de este mismo capítulo



## 4.- INFLUENCIAS CULTURALES

### 4.1.- LA ESTÉTICA GÓTICA: LO SUBLIME Y LO GROTESCO

(...) Porque lo bello no es nada  
más que el comienzo de lo terrible, justo lo que  
nosotros todavía podemos soportar,  
y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdeña  
destruarnos. Todo ángel es terrible (Rilke, 1993: 61).

Como se ha visto en el apartado anterior, la aparición de la novela gótica se vio determinada por unas circunstancias históricas, unos cambios sociales y un ambiente filosófico que aportaron la base ideológica en la que se asentaron estos nuevos relatos. Pero la literatura gótica tiene también un importante elemento estético, que condensa muchas de las tendencias y teorías artísticas y filosóficas difundidas durante los siglos XVIII y XIX. Dos categorías fueron fundamentales para el nuevo género: lo sublime y lo grotesco.

El término “sublime” hace referencia a un concepto estético-filosófico que ha sido aplicado a la literatura desde la Antigüedad. Durante mucho tiempo, el tratado estilístico “Sobre lo sublime” de Pseudo-Longino<sup>17</sup> (probablemente siglo I d. C.) fue una obra de referencia para la creación literaria. El autor escribió esta obra a partir de una anterior de Cecilio de Caleacte, contemporáneo suyo que había recibido muchas críticas a partir de su tratado. Ya en Inglaterra y en el siglo XVIII, Joseph Addison se refiere a este término en la revista *The Spectator*, que él mismo fundó junto con Richard Steele en 1711. En una serie de ensayos que tituló *On Pleasures of Imagination* (1712), Addison distingue entre los conceptos de “sublime”, “wonderful” y “beautiful”, destacando especialmente el de la sublimidad, el más intenso de los tres. Más adelante, la sublimidad es analizada por John Baillie en *An Essay on the Sublime* (1747), y, finalmente, el concepto es reelaborado por Edmund Burke en su obra *A Philosophical*

---

<sup>17</sup> Esta obra cobró mucha importancia sobre todo a partir de la traducción al francés que hizo Nicolas Boileau-Despréaux en 1674.

*Enquire into the Origins of Our Ideas on the Sublime and the Beautiful*<sup>18</sup> (1757), que en muchas ocasiones la crítica ha considerado como “el texto fundacional de la estética de la literatura gótica” (Bordalejo, en Broncano y Hernández de la Fuente, 2008: 76).

Burke define lo sublime como un placer que surge a partir de la sensación de terror y de peligro experimentado desde la ficción, o desde un escenario en el que el terror no llegue a transformarse en una amenaza real e inminente<sup>19</sup>:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger; that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling<sup>20</sup> (Burke, 1965: 35).

La experiencia real de estas sensaciones, por el contrario, produciría desagrado y rechazo:

When danger or pain presses too nearly, it is incapable of giving any delight, and is simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, it may be, and it is delightful, as we every day experience<sup>21</sup> (Burke, 1965: 36).

De acuerdo con Burke, lo sublime se opone a lo bello, entendido como todo aquello que produce ternura y afecto:

---

<sup>18</sup> En el próximo capítulo estudiaré detenidamente las teorías de estos autores y su relación con los clásicos grecolatinos. Por ahora, tan sólo me detendré en la definición de los términos y en su relación con la estética gótica.

<sup>19</sup> En la introducción de esta tesis ya se habló de lo poderosa que resulta esta sensación en el lector, y del éxito que sigue teniendo actualmente.

<sup>20</sup> “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir” (Burke, 1987: 29).

<sup>21</sup> “Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días” (Burke, 1987: 29).

The passions which belong to self-pervations turn on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances; this delight I have not called pleasure, because it turns on pain, and because it is different enough from any idea of positive pleasure. Whatever excites this delight, I call *sublime*. The passions belonging to self-preservation are the strongest of all the passions (...).

(...) Beauty (...) is a name I shall apply to all such qualities in things as induce in us a sense of affection and tenderness, or some other passion the most nearly resembling these<sup>22</sup> (Burke, 1965: 45).

Lo bello y lo sublime, por tanto, se definen de acuerdo con el efecto que provocan en el espectador: lo bello produce un sentimiento positivo de amor y de plenitud en la persona que lo contempla; sin embargo, lo sublime provoca una impresión imposible de racionalizar, más cercana al temor reverencial que a la contemplación admirativa, así como un sentimiento de respeto por lo terrorífico<sup>23</sup>. Esta sensación de estremecimiento es precisamente la que aprovechará la novela gótica para elaborar sus paisajes y escenas, donde el lector experimenta el miedo desde el placer. Burke describe con estas palabras el efecto de lo sublime:

The passion caused by the great and sublime *in nature*, when those causes operate most powerful, is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its

---

<sup>22</sup> “Las pasiones que pertenecen a la autoconservación están en conexión con el dolor y el peligro; son dolorosas simplemente cuando sus causas nos afectan inmediatamente; son deliciosas, cuando tenemos una idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias; no he llamado deleite a este placer, porque está relacionado con el dolor y porque es lo suficientemente diferente de cualquier idea de verdadero placer. Todo lo que excita este deleite, lo llamo *sublime*. Las pasiones que pertenecen a la autoconservación son las más fuertes de todas.

(...) La belleza (...) es un término que aplicaré a todas aquellas cualidades de las cosas, que provocan en nosotros un sentimiento de afecto y ternura, o cualquier otra pasión lo más parecida a éstas” (Burke, 1987: 38-39).

<sup>23</sup> “[The sublimity] produced a *frisson* of delight and horror, tranquility and terror” (Botting, 1996: 39).

object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force. Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence, and respect <sup>24</sup> (Burke, 1965: 49).

Aunque, en un principio, la base grecolatina del tratado de Burke es, sobre todo, la obra de Pseudo-Longino, su referencia a la mezcla de terror y placer como esencia de lo sublime recuerda también a la máxima aristotélica de “terror y piedad”, dos elementos que, según se explica en la *Poética*, son necesarios para que se produzca la catarsis del espectador de una tragedia. Burke, por su parte, habla igualmente de los “efectos de la tragedia” (sección 15, parte 1), refiriéndose en concreto a la imitación que se hace de la realidad (donde reside, precisamente, el éxito de este género dramático<sup>25</sup>). Si bien es cierto que estos puntos en contacto entre Burke y Aristóteles no son suficientes para afirmar tajantemente la relación entre los dos autores, sin embargo, resulta interesante el paralelismo, así como la atención que los dos filósofos prestan a la función del espectador<sup>26</sup>.

A lo largo del siglo XVIII, y siguiendo las teorías de Burke, lo sublime se opone a lo bello en el arte. En el campo de la filosofía, Burke fue una de las principales influencias en la obra de Immanuel Kant, que desarrolla el concepto de lo sublime en su

<sup>24</sup> “La pasión causada por lo grande y lo sublime en la *naturaleza*, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto” (Burke, 1987: 42).

<sup>25</sup> “The nearer it approaches the reality, and the farther it removes us from all the idea of fiction, the more perfect is its power. But be its power of what kind it may, it never approaches to what it represents ... I believe that this notion of our having a simple pain in the reality, yet a delight in the representation, arises from hence –that we do not sufficiently distinguish what we would by no means choose to do from what we would be eager enough to see if it were once done” (Burke, 1965: 42).

<sup>26</sup> Burke menciona a Aristóteles explícitamente en dos ocasiones. La primera vez, compara a Virgilio con Aristóteles hablando sobre las diferentes actitudes que la gente muestra hacia el arte o la ciencia (representados por los dos escritores, respectivamente); en segundo lugar, Burke se refiere explícitamente a la *Poética*, en relación con el concepto de mimesis aplicado al arte.

ensayo *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764). En su *Crítica del Discernimiento* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), Kant se refiere a las ideas de Burke, sobre quien afirma que “der in dieser Art der Behandlung als der vornehmste Verfasser”<sup>27</sup> (Kant, 1959: 125). Kant define la teoría de Burke como “fisiológica”, puesto que basa su explicación de lo sublime y de lo bello en sensaciones físicas del individuo (el dolor y el placer). Aunque alaba el tratado del filósofo inglés, Kant critica precisamente esta reducción a una mera experiencia física, pues con ello se anula el juicio del gusto, más allá de cualquier tipo de sensación empírica<sup>28</sup>:

Setzt man aber das Wohlgefallen am Gegenstande ganz und gar darin, daß dieser durch Reiz oder durch Rührung vergnügt: so muß man auch keinem andern zumuten, zu dem ästhetischen Urteile, was wir fällen, beizustimmen; denn darüber befragt ein jeder mit Recht nur seinen Privatsinn. Alsdann aber hört auch alle Zensur des Geschmacks gänzlich auf; man müßte denn das Beispiel, welches andere, durch die zufällige Übereinstimmung ihrer Urteile, geben, zum Gebot des Beifalls für uns machen, wider welches Prinzip wir uns doch vermutlich sträuben und auf das natürliche Recht berufen würden, das Urteil, welches auf dem unmittelbaren Gefühle des eigenen Wohlbefindens beruht, seinem eigenen Sinne, und nicht anderer ihrem, zu unterwerfen<sup>29</sup> (Kant, 1959: 126-127).

---

<sup>27</sup> “En este tipo de tratamiento merece ser considerado como el autor más importante” (Kant, 2003: 240).

<sup>28</sup> En su *Historia de las Ideas Estéticas en España* (1883-1889), Menéndez Pelayo también define a Burke como empirista, dedicado igualmente a la observación de las actividades mentales: “Pero ni la férula de dómine implacable que esgrimía el Doctor Johnson, ni la petulante crítica de hombre de mundo que sembró por sus cartas y opúsculos Horacio Walpole, ingenio más francés que británico, podían satisfacer a los espíritus graves después que Addison y Hutcheson, Beattie y Akenside, D. Hume y Burke habían comenzado a analizar sutilmente las impresiones de lo bello y de lo sublime, y a buscar por el camino psicológico la explicación y regla del gusto. Es cierto que todos sin excepción, lo mismo los escépticos que los partidarios del sentido común, se movían dentro de un puro empirismo; pero no era ya el empirismo retórico, autoritario y casuístico, sino que, más o menos, se derivaba o pretendía derivarse de una observación directa de las facultades humanas y de los fenómenos de la mente” (Menéndez Pelayo, 1962: 352-353).

<sup>29</sup> “Pero si la satisfacción en el objeto se pone totalmente en que produzca deleite mediante el estímulo o mediante la emoción, tampoco cabe entonces exigir a nadie que se adhiera al juicio estético que enunciamos; pues a este respecto cada cual tiene derecho a interrogar tan sólo a su sentido privado.

Junto al concepto de lo sublime, la literatura gótica recurre a un concepto pictórico, que pronto empezó a emplearse en todas las artes: lo grotesco. El término “grotesco” se aplicó por primera vez para definir el estilo de las pinturas que decoraban los baños de la casa de Tito, descubierta en Roma en el siglo XVI<sup>30</sup>. Aunque hubo (y sigue habiendo) muchas aproximaciones teóricas a este término, lo “grotesco” durante el siglo XVIII designaba, en general, algo antinatural, irreal y en cierta manera repulsivo, en comparación con la armonía del arte clásico. Se relacionaba también con el humor y lo burlesco, y era frecuentemente empleado en las sátiras. Haciéndose eco de todos estos significados, lo grotesco fue recogido por los autores góticos, que vieron en este tipo de representaciones una fuente de inspiración para sus escritos. Así explica Barasch este proceso:

Another stream of meaning for ‘grotesque’, which related to the literary uses of the word ‘Gothic’, developed among the Romantics in the 1820’s. Morbid themes of death and putrefaction, recurrent in English literature, were once more conspicuous in popular art and poetry of the period, and sordid and macabre matter often appeared in light verse meters and low style<sup>31</sup> (Barasch, 1917: 155).

Las ideas de lo sublime y de lo grotesco no se reflejan sólo en las obras de teóricos y críticos, sino en muchas manifestaciones artísticas de la época, que se hicieron eco de las nuevas tendencias y que contribuyeron, igualmente, a configurar el imaginario de la novela gótica. Fueron especialmente influyentes los grabados de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), y en concreto su colección titulada *Carceri*

---

Pero entonces también cesa por completo toda censura sobre el gusto; y habría que convertir en mandato de aprobación para nosotros al ejemplo que otros, mediante la accidental compatibilidad de sus juicios, dan. Principio contra el cual presumiblemente nos resistiríamos, remitiéndonos al derecho natural para someter el juicio que descansa sobre el sentimiento inmediato del propio bienestar a nuestro propio sentimiento y no al de otros” (Kant, 2003: 241).

<sup>30</sup> Se volverá a hablar del término “grotesco” en el capítulo 3.

<sup>31</sup> “Otro significado de ‘grotesco’, relacionado con el uso literario de la palabra ‘gótico’, fue desarrollado por los autores románticos de la década de 1820. Temas morbosos como la muerte y la putrefacción, recurrentes en la literatura inglesa, estuvieron muy de relieve en el arte popular y la poesía de este siglo, y los asuntos sórdidos y macabros a menudo aparecían en versos ligeros y de estilo bajo”.

*d'Invenzione* (1745-1760), en la que se incluyen sus conocidas imágenes de escaleras, que sirvieron de inspiración para el símbolo del laberinto, uno de los principales motivos de la literatura gótica. Otros pintores de finales del siglo XVIII, además del ya citado Goya, también contribuyeron a la difusión de una estética tenebrosa y oscura: Henry Fuseli, John Flaxman, Caspar David Friedrich o Eugene Delacroix son algunos de los más conocidos (*vid.* Stevens, 2000: 12-13). No debe olvidarse que, junto a lo sublime y lo grotesco, en esta nueva estética tuvo una gran importancia lo “oriental” o “arabesco”, que incluso acabó adquiriendo una connotación muy cercana a “gótico”, como explica Lovejoy (1932: 423): “In the middle and end of the eighteenth century this distinction became familiar, and the style which we call Gothic was commonly designated ‘Saracenic’, ‘Arabic’, or ‘Arabesque’”<sup>32</sup>. Recuérdese, en este sentido, el éxito que tuvo a lo largo del siglo XIX *Las mil y una noches* dentro la literatura europea, gracias a las muchas traducciones de este texto del árabe clásico que se hicieron entonces. En Inglaterra el traductor de esta obra fue Sir Richard Francis Burton (1821-1890), que publicó *The Book of the Thousand Nights and a Night* en 1885. Burton tradujo también íntegramente el Kama Sutra en 1883, y dentro de lo que más estrictamente podría llamarse literatura gótica, publicó como autor una colección de cuentos hindúes que tituló *Vikram and the Vampire* (1870), creando una atmósfera oriental que ya había estado presente en otras obras, como *Vathek* (1786), de William Thomas Beckford, o incluso la colección de relatos *Tales of the grotesque and the arabesque* (1840), de Edgar Allan Poe.

#### 4.2.- LA ARQUITECTURA, SÍMBOLO DE LAS NUEVAS IDEOLOGÍAS

Lo sublime se dejó sentir también en la arquitectura. Durante mucho tiempo, la arquitectura clásica fue el estilo que marcó el punto de referencia; y en comparación con ella, la arquitectura gótica era calificada de inferior y bárbara<sup>33</sup>. La arquitectura, como el resto de las artes, era un reflejo de la ideología imperante, y así fue durante el

<sup>32</sup> “Hacia mediados y finales del siglo XVIII esta distinción llegó a hacerse familiar, y el estilo que llamamos gótico era comúnmente conocido como ‘Sarracénico’, ‘Arábico’ o ‘Arabesco’”.

<sup>33</sup> “Comparisons between Gothic and classical architecture served only to display the superiority of the latter. Joseph Addison, for example, praised the great and amazing form of the Pantheon in Rome and contrasted it with the meanness he found in Gothic cathedrals” (Botting, 1996: 20).

Neoclasicismo. Sin embargo, los cambios de mentalidad que se estaban dando en la sociedad trajeron consigo también un cambio de gusto y de estilo, y la búsqueda de lo sublime dirigió la atención a la arquitectura gótica. Los castillos y las abadías empezaron a imitarse como en su día ocurrió con la arquitectura clásica. En este campo destacó especialmente William Kent (1686-1748), que diseñó las residencias góticas de Horace Walpole (Strawberry Hill) y de William Beckford (Fonthill Abbey), respectivamente. Desde principios del siglo XVIII, manuales como el *Itinerarium Curiosum*, de William Stukeley (1725), empezaron a mostrarse partidarios del estilo medieval para los edificios públicos de Inglaterra (administrativos, académicos o eclesiásticos). A medida que avanzaron los años, fueron consiguiéndose algunas reproducciones verdaderamente fieles, y, sobre todo, muy espectaculares, como la remodelación del castillo de Windsor llevada a cabo por Wyattville entre 1824 y 1840. En el siglo XIX la arquitectura neogótica llegó a su apogeo, y se veía en ella una filosofía y una moral subyacentes. En 1836 Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) publicó *Contrasts*, donde estudiaba la relación entre el carácter de una sociedad y la calidad de su arquitectura; según Pugin (católico converso), la sociedad de la Edad Media era buena en términos éticos y morales, y, por tanto, también lo era su arquitectura. A mediados de siglo destacó la figura de John Ruskin (1819-1900), que publicó *The stones of Venice* entre 1851 y 1853. Ruskin, que además de crítico de arte fue un reconocido escritor, resaltó la importancia de la decoración policromada, y dio a conocer el gótico veneciano, muy imitado desde entonces. Al igual que para Pugin, para Ruskin el arte es espiritual en esencia, y su máximo esplendor se alcanza en el gótico medieval. Como vemos, en la literatura académica de la época el arte gótico cobra una importante carga moral y religiosa, y no será hasta la obra de un alumno de Ruskin, el también prestigioso Walter Pater (1839-1894)<sup>34</sup>, cuando la estética deje de tener este carácter moralizante.

Finalmente, el interés por la arquitectura gótica se deja sentir muy especialmente en el gusto por las ruinas de construcciones medievales, que son en sí mismas una metáfora de la muerte, del paso del tiempo y de la destrucción. Hasta tal punto llegó el

---

<sup>34</sup> Profesor, asimismo, del escritor irlandés Oscar Wilde, quien se hizo eco de muchas de sus ideas estéticas.



gusto por este estilo arquitectónico, que se hicieron incluso algunas ruinas falsas, con las que se decoraban casas y jardines, y que configuraban el escenario perfecto para las tenebrosas historias de los escritores románticos. Pero no todo vale, ni todas las ruinas significan lo mismo: dentro de este motivo arquitectónico hay una particularidad fundamental, que atañe directamente al tema de este estudio: la diferencia entre la ruina clásica<sup>35</sup> y la ruina gótica, un tema que ha sido tratado por Kames (1762) y reconsiderado por Botting (1996). En su tratado *Elements of Criticism*, Kames se pregunta “whether should a ruin be in the Gothic or Grecian form? In the former, I think; because it exhibits the triumph of time over strength; a melancholy but not unpleasant thought: a Grecian ruin<sup>36</sup> suggests rather the triumph of barbarity over taste; a gloomy and discouraging thought”<sup>37</sup> (Kames, 1853: 448). Su actitud es claramente neoclásica, y hace una lectura de la ruina como el resultado de una lucha de ideologías<sup>38</sup>. Botting, por su parte, añade las connotaciones religiosas que pueden tener

<sup>35</sup> En su momento, la ruina romana se puso de moda con las decoraciones de los jardines del palacio de Schönbrunn, Austria.

<sup>36</sup> Nótese que Kames se refiere sólo a las ruinas griegas, y no a las romanas. Esto puede deberse a un gusto por lo helénico que surgió a finales del siglo XVIII, como se comentará más adelante.

<sup>37</sup> “¿La ruina debería tener forma gótica o forma griega? La primera, creo; porque así se muestra el triunfo del tiempo sobre la fuerza; evoca melancolía, pero no es un pensamiento desagradable: una ruina griega sugiere el triunfo de la barbarie sobre el buen gusto, lo que es un pensamiento más pesimista y desalentador”.

<sup>38</sup> Un hermoso ejemplo de utilización de las ruinas clásicas en la literatura gótica puede verse en *The Last Man*, de Mary Shelley, una novela ambientada en el futuro (2073). En una de las últimas escenas, el protagonista se queda observando el antiguo foro de Roma, en el que se superpone la imagen de la Roma moderna. En este caso, la Antigüedad grecolatina aparece como un recuerdo nostálgico: “I embraced the vast columns of the temple of Jupiter Stator, which survives in the open space that was the Forum, and leaning my burning cheek against its cold durability, I tried to lose the sense of present misery and present desertion, by recalling to the haunted cell of my brain vivid memories of times gone by. I rejoiced at my success, as I figured Camillus, the Gracchi, Cato, and last the heroes of Tacitus, which shine meteors of surpassing brightness during the murky night of the empire;—as the verses of Horace and Virgil, or the glowing periods of Cicero thronged into the opened gates of my mind, I felt myself exalted by long forgotten enthusiasm. I was delighted to know that I beheld the scene which they beheld—the scene which their wives and mothers, and crowds of the unnamed witnessed, while at the same time they honoured, applauded, or wept for these matchless specimens of humanity. At length, then, I had found a consolation. I had not vainly sought the storied precincts of Rome—I had discovered a medicine for my many and vital wounds. I sat at the foot of these vast columns. The Coliseum, whose naked ruin is robbed by nature in a verdurous and glowing veil, lay in the sunlight on my right. Not far off, to the left, was the Tower of the Capitol. Triumphal arches, the falling walls of many temples, strewed the ground at my feet. I strove, I resolved, to force myself to see the Plebeian multitude and lofty Patrician forms congregated around; and, as the Diorama of ages passed across my subdued fancy, they were replaced by the modern Roman; the Pope, in his white stole, distributing benedictions to the kneeling worshippers; the friar in his cowl; the dark-eyed girl, veiled by her mezzera; the noisy, sun-burnt rustic, leading his heard of buffaloes and oxen to the Campo Vaccino. The romance with which, dipping our

estas preferencias: “The ruins stand as testaments to the ascendancy of knowledge and reason and also, since they were of an old Catholic institution destroyed during the Reformation, Protestantism”<sup>39</sup> (Botting, 1996: 31). Las ruinas, por tanto, no son una mera decoración, sino que se convierten en sí mismas en un símbolo de la oposición entre lo clásico y lo gótico; y así deben considerarse en la literatura gótica, donde se activan todos estos significados<sup>40</sup>.

#### 4.3.- PRECEDENTES LITERARIOS: LOS *GRAVEYARD POETS*, SHAKESPEARE Y LOS GÉNEROS LÍRICOS MEDIEVALES (LA BALADA Y EL ROMANCE)

En el campo de la literatura, la novela gótica tuvo sus precedentes especialmente en el género de la poesía. Durante la primera mitad del siglo XVIII aparecieron en Inglaterra una serie de poetas que cantaban a la muerte y situaban sus poemas en el tétrico paraje de los cementerios. Estos poetas fueron conocidos por el nombre de los “Graveyard Poets”, y ellos adelantaron el tema y la escenografía que la literatura gótica desarrolló prolíficamente a finales de siglo. Los mismos títulos de sus poemas son muy elocuentes sobre su contenido: “Night-Piece on Death” (Thomas Parnell, 1722), “The

---

pencils in the rainbow hues of sky and transcendent nature, we to a degree gratuitously endow the Italians, replaced the solemn grandeur of antiquity. I remembered the dark monk, and floating figures of “The Italian,” and how my boyish blood had thrilled at the description. I called to mind Corinna ascending the Capitol to be crowned, and, passing from the heroine to the author, reflected how the Enchantress Spirit of Rome held sovereign sway over the minds of the imaginative, until it rested on me—sole remaining spectator of its wonders” (Shelley, 1996b: 357-358).

<sup>39</sup> “Las ruinas se alzan como testimonios del dominio del conocimiento y la razón, y también del Protestantismo, si fueran las ruinas de una vieja institución católica destruida durante la Reforma”.

<sup>40</sup> En *Los elixires del diablo*, E. T. A. Hoffmann vuelve de nuevo sobre esta diferenciación entre la ruina clásica y la ruina gótica, esta vez desde un punto de vista estético. Nótese que Hoffmann adopta una actitud conciliadora, señalando que, tanto lo clásico, como lo gótico deben huir de las malas imitaciones, y que, lejos de relacionarse en términos de superioridad e inferioridad, cada estilo será más o menos adecuado según el contexto: “Cuando la familia del Soberano había pasado de largo, me propuso dar un paseo por el parque para mostrarme los bellos parajes que se encontraban por doquier. Acepté la propuesta, y realmente encontré que el espíritu de la dignidad y del gusto bien entendido se extendía por todas partes, aunque me pareció que los edificios diseminados por el parque a menudo reflejaban una tendencia hacia las formas clásicas que sólo toleran las proporciones grandiosas, y que al arquitecto le habían hecho caer en algunas mezquindades. Columnas clásicas, cuyos capiteles puede tocarlos con la mano un hombre no muy alto, resultan ridículos. Por otro lado, y con un estilo totalmente contrapuesto, se podía contemplar un par de edificios góticos que, dadas sus escasas dimensiones, resultaban demasiado nimios. Creo que la imitación de las formas góticas es casi más peligrosa que la imitación de las clásicas. (...) Al constructor gótico le debe guiar el extraordinario sentido por lo romántico, ya que aquí no se puede hablar de líneas directivas a las que hay que someterse, como cuando se trata de las formas clásicas” (Hoffmann, 1998: 134-135).

Grave” (Robert Blair, 1743), “Night Thoughts” (Edward Young, 1742-1745), “Meditations among the tombs” (James Hervey, 1746), “Ode to Fear” (William Collins, 1746), “On the Pleasures of Melancholy” (Thomas Warton, 1747), “Elegy in a Country Churchyard” (Thomas Gray, 1751), o “The Contemplatist: a Night-Piece” (John Cunningham, 1762), son algunos de los poemas que destacaron por aquel entonces. Sin embargo, a diferencia de los autores góticos, estos poetas tienen en muchos casos una intencionalidad religiosa: al llamar la atención sobre lo que queda lejos del conocimiento humano, tratan de indagar en la angustia de una vida sin Dios, y ante el vacío de la muerte, abogan por la salvación a través de la fe; es decir, frente a las certezas que Pope tenía sobre el ser humano, los “graveyard poets” señalan sus limitaciones.

Anteriormente a estos poetas, Shakespeare fue también una fuente importantísima, que proporcionó a las novelas góticas inolvidables escenas de tumbas y fantasmas. El poeta y dramaturgo recoge en sus obras el sentido de lo sublime y lo grotesco, y será uno de los principales puntos de referencia para los autores góticos.

Finalmente, el gusto por lo medieval hizo que muchos escritores prestaran atención a géneros líricos medievales, como la balada o el romance. Inicialmente, la balada era un género francés medieval, que tenían una forma métrica variable (fija a partir del siglo XIV). En el ámbito anglosajón, las baladas pasaron a ser “poemas narrativos medievales en los que se entremezclan aspectos históricos y legendarios referidos a héroes superiores” (Estébanez Calderón, 1999: s. v. “Balada”). Su redescubrimiento durante el Romanticismo a través de obras como *Reliques of Ancient English Poetry*, de Thomas Percy (1765), una colección de baladas inglesas, propició un renacimiento moderno del género, del que se hicieron eco autores como Coleridge y Wordsworth (*Lyrical Ballads*, 1798)<sup>41</sup>. Los romances<sup>42</sup>, por su parte, son poemas épicos formados por versos octosílabos, con rima asonante en los pares, que suelen narrar

<sup>41</sup> En las llamadas “baladas líricas”, desarrolladas desde el Romanticismo, se mantiene el carácter narrativo y se intensifica el tono melancólico y nostálgico (Estébanez Calderón, 1999: s. v. “Balada”).

<sup>42</sup> No se debe confundir con el género prosaico “romance” o “roman” (vid. apartado 6 de este capítulo).

relatos caballerescos<sup>43</sup>. Tanto las baladas como los romances aportaron a la novela gótica una escenografía medieval, que despertó el interés de muchos autores románticos.

## 5.- LA LITERATURA GÓTICA. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL GÉNERO

Sólo se tiene miedo realmente de lo que no se comprende  
(Maupassant, 2002: 153).

David Roas se refiere al miedo como “un efecto fundamental de lo fantástico”: “la transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo”, afirma Roas (2001a: 30), “genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector”<sup>44</sup>. Como otros relatos o novelas dentro del género de lo fantástico, la literatura gótica opera también con el miedo a lo desconocido; y lo convierte en su tema central, basándose fundamentalmente en sus dos principales manifestaciones en el lector: el terror y el horror. Según Lovecraft, en un relato verdaderamente sobrenatural

A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain —a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the dæmons of unplumbed space<sup>45</sup> (Lovecraft, 1973: 15).

---

<sup>43</sup> Los términos “balada” y “romance” a veces se intercambian, pues en el Romanticismo alemán se empleó el término “balada” para referirse a lo que en las literaturas románicas se denominó “romance” (vid. Hess et al., 1995: s. v. “Romance”).

<sup>44</sup> En el caso de lo fantástico, Roas matiza el término “miedo”: “Tal vez sería mejor utilizar el término ‘inquietud’, puesto que al referirme al ‘miedo’ no hablo, evidentemente, del miedo físico ni tampoco de la intención de provocar un susto en el lector al final de la historia, intención tan grata al cine de terror (y tan difícil de lograr leyendo un texto)” (Roas, 2001a: 30).

<sup>45</sup> “Debe haber cierta atmósfera de un miedo asfixiante e inexplicable a las fuerzas exteriores y desconocidas; y ahí debe haber una señal de la idea más terrible para el cerebro humano, expresada con una seriedad y una sensación de augurio que se convierte en lo principal: la suspensión o derrota, maligna

Para recrear todas estas sensaciones, la literatura gótica juega con el suspense y la intriga, pero, sobre todo, indaga en la naturaleza del mal, que, como propongo al final de este apartado, es uno de los elementos que caracteriza la novela gótica frente a otros relatos fantásticos.

Como ocurre con el concepto de “fantástico” (se verá en el último apartado de este capítulo), no existe un acuerdo unánime para definir “gótico”. Al contrario de las teorías críticas sobre lo fantástico desarrolladas en los últimos años, la mayoría de los manuales de literatura gótica elude el compromiso de dar una definición de “gótico”, y se limita a enumerar una serie de elementos que, desde la novela fundacional del género (*The Castle of Otranto*, de Horace Walpole), y de una forma más o menos constante, suelen aparecer en los relatos etiquetados como tales. Tampoco está claro cuál es exactamente la relación de dependencia entre lo gótico y lo fantástico: generalmente, se acepta que lo gótico es un tipo específico de literatura fantástica (un concepto más general y más amplio en el tiempo); sin embargo, otros autores consideran que la literatura gótica es, precisamente, el origen de la literatura fantástica. Éste es el caso de Roas (2001b: 79-80), que afirma que “el género de lo fantástico nace con la novela gótica” y que “a partir de ese tratamiento de lo sobrenatural que se dio en la novela gótica, los escritores románticos indagaron sobre aquellos aspectos de la realidad y del yo que la razón no podía explicar, esa cara oscura de la realidad (y de la mente humana) que se había puesto de manifiesto en el Siglo de las Luces”. También Clive Bloom sostiene la misma opinión que Roas, y afirma que “other genres owe much to Gothic concerns and neither detective fiction nor science fiction can be separated in their origins from such an association” (Bloom, 1998: 2).

Siguiendo los principales estudios sobre el tema, ofreceré a continuación una perspectiva general de los elementos que tradicionalmente forman parte de la literatura gótica (apartado 5.1.), y de los criterios que se utilizan para estudiarla (apartado 5.2.), de modo que, a partir de este estado de la cuestión, se pueda ir extrayendo, en la medida de lo posible, la esencia de lo gótico en la literatura. Debido a lo “huidiza” que a veces

---

y particular, de aquellas leyes estables de la Naturaleza, que son nuestra única salvaguarda frente a los ataques del caos y los demonios de los espacios insondables”.

resulta la literatura ante cualquier intento de definición, considero que la aproximación temática sigue siendo una de las más útiles para intentar definir específicamente la literatura gótica, o, por lo menos, para proporcionar un punto de partida válido. Aunque la novela gótica fue evolucionando y cambiando durante los siglos XIX y XX en lo que se refiere a personajes, temas o estrategias narrativas, sin embargo, es posible señalar conceptos que permanecen, ya sea en forma de monstruo, fantasma o vampiro. Al final de este apartado se habrá comprobado que el término “gótico” hace referencia a un concepto muy amplio que, aunque abarca lo terrorífico, no se limita solamente a ello.

### 5.1.- PRINCIPALES ELEMENTOS DEL RELATO GÓTICO

La aproximación temática que caracteriza los estudios críticos sobre el género gótico a partir de unos elementos fijos en la narración ya se utilizó a finales del siglo XVIII, cuando un periodista de la época ofrecía la siguiente receta para escribir un relato de terror:

Take –An old castle, half of it ruinous.  
A long gallery, with a great many doors, some secret ones.  
Three murdered bodies, quite fresh.  
As many skeletons, in chests and presses,  
An old woman hanging by the neck; with her throat cut,  
Assassins and desperadoes ‘*quant stuff*’.  
Noises, whispers, groans, strange music...  
Mix them together, in the form of three volumes to be taken at any  
of the watering-places before going to bed<sup>46</sup>

<sup>46</sup>

“Tómese un viejo castillo medio en ruinas,  
Un largo pasillo con muchas puertas, algunas de ellas secretas.  
Los cadáveres de tres personas asesinadas recientemente.  
Varios esqueletos metidos en baúles y armarios,  
Una vieja estrangulada y degollada,  
Asesinos y criminales a discreción,  
Ruidos, susurros, quejidos, música extraña...  
Mézclese todo en una obra de tres volúmenes, y léase en cualquier  
Balneario antes de ir a dormir”.

(Anon. "Terrorist Novel Writing" in *Spirit of the Public Journals for 1797*, vol.1, Londres, 1798, pp. 223-5. cit. en E. J. Clery y R. Miles (eds.), 2000: 184)

La parodia de este periodista, citada frecuentemente en muchos manuales de literatura gótica, se acerca mucho a la realidad del género, especialmente a la del primer período. En esta época, el escenario de la novela gótica solía ser siempre un castillo<sup>47</sup> o una abadía de la Edad Media, habitualmente situada en países católicos del sur (Francia, España, Italia), y casi siempre de estilo gótico y con interiores laberínticos. Como se ha comentado en apartados anteriores de este mismo capítulo, la imagen del laberinto, así como la de la ruina, tuvo un alto rendimiento en la literatura gótica, que se inspiró en las obras de artistas como Piranesi y su colección de grabados de interminables escaleras. Como señala Botting, "in Gothic romances ... it [the labyrinth] came to be associated with fear, confusion and alienation: it was a site of darkness, horror and desire"<sup>48</sup> (Botting, 1996: 81). Por otra parte, las ruinas, tanto clásicas (griegas y romanas) como góticas, constituyen en sí mismas un símbolo de la muerte, de la destrucción y la decadencia, de lo que era y ya no es. Al final, todos estos elementos van creando un paisaje tenebroso, que no es sino el reflejo del alma de los personajes.

En esta escenografía oscura y de tinieblas se desarrolla una trama que suele incluir una historia de usurpación, de herencias y de relaciones incestuosas, todo ello dominado por un pasado oscuro que se descubre al final de la novela, junto con el restablecimiento de la justicia y el orden. En cuanto a los personajes, es fundamental la presencia de un villano, con rasgos del Satán miltoniano; frente a él, una doncella débil, egoísta y pasiva, víctima del villano, y un héroe valeroso, posiblemente de ascendencia noble. Otros personajes característicos de la novela gótica son los eclesiásticos corruptos y depravados, los padres autoritarios, y las *femmes fatales*, todos ellos

---

<sup>47</sup> El castillo en la literatura gótica es símbolo de enclaustramiento del yo y de morada del subconsciente: "el castillo o caserón gótico, la mansión tenebrosa, no es solamente un edificio viejo y siniestro, muestra de decadencia y degeneración; actúa a la vez como un escenario de ficción y como representación en piedra de los torturados y oscuros recovecos de la mente civilizada; es un símbolo de los tormentos del subconsciente presionando sobre la mente consciente y, por tanto, funciona como una especie de prisión del yo", Molina Foix (en Lewis, 2003: 21-22).

<sup>48</sup> "Llegó a asociarse con el miedo, la confusión y la enajenación: era un lugar de oscuridad, horror y deseo".

bastante estereotipados, sobre todo en la primera etapa del género. Aunque generalmente los personajes son bastante planos, en algunos casos hay una introspección psicológica más profunda, que indaga especialmente en la sexualidad. A esto se añade una serie de elementos sobrenaturales, que, en terminología de Todorov, se resuelven bien como fenómenos extraños, bien como fenómenos maravillosos: fantasmas, brujería, magia, metamorfosis, resurrecciones de cadáveres, así como todo tipo de “trucos” escenográficos (cuadros que se mueven, luces que se encienden y se apagan, ruidos siniestros, etc.)<sup>49</sup>. Todos estos fenómenos se encuadran en una realidad maniquea, donde el bien y el mal son dos entidades diferentes, dos principios opuestos que entran en conflicto y están en eterna lucha.

Estilísticamente la literatura gótica emplea algunas técnicas que se repiten en muchas obras del género. Es frecuente la subjetividad de la voz del narrador, que se consigue bien empleando la primera persona, bien mediante la “estructura en cajas chinas”: unos relatos insertados dentro de otros, de modo que la participación de terceras y cuartas personas reste objetividad a la narración. A veces, la voz del narrador se diluye, y sólo aparece al principio y al final del relato, o bien son varios los narradores que configuran el relato, como en *Dracula*. El género epistolar también se ha mostrado especialmente eficaz a la hora de crear subjetividad, y se utiliza en varias novelas góticas (de nuevo *Dracula*, o *Frankenstein*, entre otras). Con estas técnicas se logra crear un discurso dialógico, en el que tienen cabida diferentes voces y diferentes perspectivas. Se suele recurrir igualmente a la técnica del manuscrito encontrado, que sitúa la novela en una franja ambigua entre la realidad y la ficción, así como al ya comentado distanciamiento de la acción hacia un pasado y un lugar remoto, donde el autor sitúa una crítica que en muchas ocasiones se refiere al momento presente y a su propio país. Todas estas estrategias narrativas, que generan sobre todo ambigüedad, configuran al final “un espacio cerrado y autónomo, dentro del mundo exterior en que se inserta” (Molina Foix en Lewis, 2003: 22).

La temática que se plantea en la novela gótica desarrolla una serie de conceptos que contribuyen a crear el ambiente de terror que caracteriza al género. Es importante,

---

<sup>49</sup> Son muchos los manuales que recogen listas de elementos característicos de la novela gótica. Vid., por ejemplo, Molina Foix (en Lewis, 2003: 20-21), o Kilgour (1995: 18).



en primer lugar, observar el anticatolicismo de las novelas góticas, que son eminentemente protestantes. La Inquisición, el pecado y la muerte, por tanto, son algunos de los temas con mayor carga terrorífica en estas novelas. La religión, por otra parte, alimentaba la creencia en ciertos hechos sobrenaturales, de modo que ofrecían a la literatura gótica una fuente inagotable de motivos. Además, relatos como los “Nunnery Tales”<sup>50</sup>, que recogen las más variadas aventuras sexuales de las monjas en los conventos, favorecieron el ambiente oscuro y pecaminoso que rodeaba a las instituciones católicas. Paralelamente a este anticatolicismo, el miedo es, sin duda, el tema-base de la novela gótica, la amenaza que da forma a todos los seres sobrenaturales. Finalmente, la literatura gótica juega muchas veces con dualidades opuestas: lo bello y lo feo, el bien y el mal (y la correspondiente conexión entre lo bello y el bien, y lo feo y el mal).

A partir de estos personajes, escenarios y motivos, poco a poco se va configurando un género con unos elementos fijos y reconocibles. Los autores, conscientes de este proceso, también reflexionan sobre las nuevas tendencias que se dejan sentir en la novela. Como se verá en el capítulo correspondiente, los prólogos de Walpole a *The Castle of Otranto* constituyen un verdadero manifiesto poético del nuevo género gótico. Pero, además, ensayos como *On the Pleasures derived from Objects of Terror, with Sir Bertrand, A Fragment*, de Anna Laetitia Aikin, o incluso textos como *Murder as a Fine Art*, ejemplo de la mordaz prosa de Thomas de Quincey, son parte de la metaliteratura que se genera en torno a lo gótico y a la estética más oscura del Romanticismo.

## 5.2.- CONCEPTOS BÁSICOS EN EL RELATO GÓTICO: EL INDIVIDUO FRENTE A LA SOCIEDAD, EL EXCESO, LA TRANSGRESIÓN Y LO *UNHEIMLICH*

Ya se habló en su momento de la importancia que tiene lo sublime y lo grotesco a la hora de configurar una atmósfera gótica en la literatura. A estas categorías se unen otros conceptos y otras tensiones que se exponen constantemente en este tipo de obras.

---

<sup>50</sup> *The Nunnery Tales, Written by a Young Nobleman, and Translated from His French Manuscript into English* (1727).

A consecuencia del momento histórico y social en que se genera, la literatura gótica suele presentar la imagen de un individuo alienado y enfrentado con el orden social, como resultado del caos del mundo moderno<sup>51</sup>. Surge así una oposición entre el individuo y la sociedad casi connatural al género gótico, donde “individualism ... creates a broader conflict between individual desire, frequently idealised as natural and authentic, and social duty, often denounced as artificial and hypocritical”<sup>52</sup> (Kilgour, 1995: 12). En relación con este tema que enfrenta a individuo y sociedad, aparece uno de los conceptos constantes de la literatura gótica: el exceso<sup>53</sup>. Al igual que en la tragedia griega, el exceso lleva al individuo más allá de la razón, y le hace quebrantar los límites sociales y morales. Todo se extrema hasta sus últimas consecuencias, lo que, como indica Kilgour (1995: 12), transforma al individuo hasta límites monstruosos: “In the gothic, ‘normal’ human relationships are defamiliarised and critiqued by being pushed to destructive extremes”<sup>54</sup>.

Al igual que en la tragedia griega, el exceso (*κόρος*) lleva a la transgresión. Por medio de la transgresión de límites, la novela gótica desafía a la razón y pone sobre la mesa todas las amenazas que aterrorizaban a los escritores y lectores de la época. Sin embargo, lejos de convertirse en una actitud de rebeldía, la transgresión en la literatura gótica puede transformarse en un instrumento de control, como indica Botting:

The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety: transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits ... Gothic fiction is less an unrestrained celebration of unsanctioned excesses and more an examination of the limits produced

---

<sup>51</sup> “The gothic is thus a nightmare vision of a modern world made up of detached individuals, which has dissolved into predatory and demonic relations which cannot be reconciled into a healthy social order” (Kilgour, 1995: 12).

<sup>52</sup> “El individualismo (...) crea un conflicto fronterizo entre el deseo individual, frecuentemente ensalzado como natural y auténtico, y el deber social, generalmente mostrado como artificial e hipócrita”.

<sup>53</sup> *Vid.* Botting, capítulo “Gothic Excess and Transgression” (1996: 1-17).

<sup>54</sup> “En lo gótico, las relaciones humanas ‘normales’ se defamiliarizan y se critican al ser llevadas hasta extremos destructivos”.

in the eighteenth century to distinguish good from evil, reason from passion, virtue from vice and self from other<sup>55</sup> (Botting, 1996: 7-8).

Por último, todo lo gótico, así como mucho de lo fantástico, está relacionado con lo que en 1919 Freud denominó *unheimlich*, que en inglés ha sido traducido como *the uncanny* y en español como ‘lo siniestro’ o ‘lo ominoso’<sup>56</sup>. El término es muy interesante en sí mismo (etimológica y semánticamente), pues remite a la tensión entre lo conocido y lo desconocido, que también está en la base de la literatura gótica. Como el mismo Freud indica al comienzo de su ensayo, “la palabra alemana *unheimlich* es, evidentemente, lo opuesto de *heimlich* (“íntimo”), *heimisch* (“doméstico”) y *vertraut* (“familiar”)” (Freud, 1994: 220); por tanto, lo *unheimlich* es lo no familiar, lo desconocido. “Lo más interesante para nosotros”, continúa Freud, “es que la palabrita *heimlich*, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesta *unheimlich*” (Freud, 1994: 224); es decir, por una relación de proximidad semántica, lo “familiar” deriva en “lo oculto” y “lo que debe esconderse”, lo que lleva a Freud a afirmar que, en realidad, “*unheimlich* es una variedad de *heimlich*” (Freud, 1994: 226). Freud corrobora así la definición de Schelling, según el cual “se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz” (citado en Freud, 1994: 224). De acuerdo con Freud, por tanto, lo siniestro es algo de nuestra vida pasada que reaparece tras haber estado oculto durante mucho tiempo: el retorno de lo reprimido. Dentro de lo ominoso, Freud distingue entre lo ominoso que surge a partir de miedos culturales o creencias ancestrales (en muchos casos ya superadas, pero que emergen con la presencia de lo

---

<sup>55</sup> “El terror y el horror de la transgresión en la literatura gótica llegan a ser unos medios poderosos para restablecer los valores de la sociedad, la virtud y el decoro: la transgresión, al cruzar los límites sociales y estéticos, sirve para reforzar o subrayar el valor y la necesidad de los mismos (...). La ficción gótica no es tanto una desenfrenada celebración de excesos impunes, como un estudio de los límites establecidos en el siglo XVIII para distinguir el bien y el mal, la razón y la pasión, la virtud y el vicio, el yo y el otro”.

<sup>56</sup> Vid. Freud, *Lo ominoso* (1919), en *Obras Completas* (1994: 219-251). Aunque el ensayo de Freud se refiere fundamentalmente a las reacciones psíquicas ante lo ominoso, lo cierto es que él mismo comienza hablando de estética, y emplea relatos góticos (como “Der Sandmann”, de Hoffmann) para ejemplificar su teoría. Al final del ensayo, además, se refiere específicamente al campo de la literatura y a la presencia de lo siniestro en las novelas, de modo que su texto ha tenido una gran repercusión en la crítica literaria.

extraño)<sup>57</sup> y lo ominoso ligado a la vida psíquica de cada persona individual (y que está relacionado con complejos infantiles reprimidos)<sup>58</sup>. No obstante, el mismo Freud es consciente de la dificultad que entraña la distinción de estas dos clases de “lo siniestro”, que a veces se cruzan, pues, al fin y al cabo, “las convicciones primitivas se relacionan de la manera más íntima con los complejos infantiles y, en verdad, tienen su raíz en ellos” (Freud, 1994: 248).

En lo que se refiere estrictamente a la ficción, Freud afirma que “muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en ésta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real” (Freud, 1994: 248), lo que sucede gracias a que en la literatura el escritor es libre para crear un mundo fantástico diferente de la realidad, y con una lógica y unas normas propias. En algunos casos literarios, por tanto, no podría hablarse propiamente de lo siniestro, mientras que en otros el autor puede optar por acercarse más a la realidad, y recrear lo que verdaderamente hay de ominoso en ella, logrando así transmitir un sentimiento de miedo reconocible por el lector a partir de sus propias experiencias<sup>59</sup>. Además, Freud señala uno de los juegos con los que cuenta la literatura fantástica, y, en particular, la novela gótica: “a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo” (Freud, 1994: 244).

---

<sup>57</sup> Por este motivo pueden parecer “siniestros” fenómenos tales como el cumplimiento inmediato de nuestros deseos (desear que alguien se muera y que esto ocurra al poco tiempo), el factor de la repetición (el regreso continuo a un mismo punto, o la repetición de un mismo número o de una misma palabra al margen de nuestra voluntad, como si se tratara de una “señal”) o la presencia del doble. En todos estos casos, la aparición de lo ya conocido produce un sentimiento de miedo, que hace pensar en algo profético. Al mismo tiempo, se favorecen las creencias sobre el mal de ojo o el carácter animado del universo, lleno de espíritus humanos.

<sup>58</sup> Como el complejo de la castración o la fantasía de regresar al vientre materno. En este caso, según Freud, “no entra en cuenta el problema de la realidad material, remplazada aquí por la realidad psíquica” (Freud, 1994: 248).

<sup>59</sup> “Adecuamos nuestro juicio a las condiciones de esa realidad forjada por el autor y tratamos a ánimas, espíritus y espectros como si fueran existencias de pleno derecho, como nosotros mismos lo somos dentro de la realidad material” (Freud, 1994: 249).

## 6.- LA *GOTHIC STORY*, UN GÉNERO FRONTERIZO ENTRE LA NOVELA Y EL ROMANCE

Es evidente que las historias góticas obtuvieron un gran éxito en la prosa, frente al verso de la poesía o la forma dialogada del teatro. Esto no es sorprendente, teniendo en cuenta el contexto social y cultural de la época, donde, como se comentó anteriormente, el desarrollo de una nueva clase lectora dio un gran impulso al surgimiento de la novela como género. Sin embargo, lectores y críticos no llegaban a un acuerdo sobre el género de prosa en el que se integraban exactamente los relatos góticos, que fluctuaban entre lo que la crítica inglesa denominó “romance”<sup>60</sup> (“cuento o relato heroico, idealizado, sublime”) y “novel” (“más apegado a la vida cotidiana”)<sup>61</sup>. Durante el siglo XVIII los términos de “romance” y “novel” eran intercambiables, pero ya algunos críticos comenzaron a establecer las diferencias entre un género y otro, como Samuel Johnson en *The Rambler* (1750) o James Beattie en *On Fable and Romance* (1783). La autora gótica Clara Reeve dio la siguiente definición en su ensayo *The Progress of Romance* (1785):

The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. –The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it was written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. –The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves<sup>62</sup> (Reeve, en Clery y Miles, 2000: 179-180).

---

<sup>60</sup> Que no debe confundirse con el género lírico de la literatura castellana, el romance.

<sup>61</sup> Definiciones del *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, de Marchese y Forradellas (1994: s. v. “Cuento literario”).

<sup>62</sup> “El romance es una narración heroica, que habla de personajes y hechos fantásticos. La novela es un reflejo de la vida y de las costumbres de la realidad, y de la época en que se escribió. El romance, con un lenguaje culto y elevado, describe lo que nunca pasó, ni es probable que pase. La novela es un relato familiar de hechos tal y como suceden en la vida diaria ante nuestros ojos, como le podría pasar a nuestros amigos o a nosotros mismos”.

De acuerdo con el *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón (1999: s. v. “Romance” o “Roman”), el anglicismo “romance” o el galicismo “roman”<sup>63</sup> es “un tipo de relato extenso y en prosa en el que se crea un mundo imaginario donde los personajes y sucesos, bordeando la frontera de lo verosímil, se mueven en la esfera de lo insólito, lo ‘peregrino’ y lo maravilloso” (Estébanez Calderón, 1999: s. v. “Romance” o “Roman”). Este carácter maravilloso lo hace un género diferente al de la novela: “el *romance* no se preocupa de que lo contado se parezca a lo que normalmente ocurre o a lo que se espera que pueda ocurrir, al contrario de la *novela*, que se demora en la relación de acontecimientos lo más similares posible a lo que cotidianamente pasa ante nuestros ojos, para persuadirnos de su “realidad”... imaginaria, por supuesto, pero no mágica ni maravillosa”, señalan Villanueva y Viña Liste (1991, cit. en Estébanez Calderón, 1999: s. v. “Romance” o “Roman”), corroborando así las definiciones de Reeve. El relato gótico, por tanto, se aproximará más a un género u otro dependiendo del grado de ficción y de cercanía a la realidad que contenga. Este hecho puede variar según la aproximación gótica del relato, existiendo incluso muchas obras fronterizas, que, aun ambientadas en una época medieval y con profusión de seres sobrenaturales, están íntimamente unidas a la vida cotidiana, donde penetra ese mundo fantástico y de terror. Actualmente ha triunfado el término de “novela”, que es el que se emplea más frecuentemente para los relatos de literatura gótica.

## 7.- EVOLUCIÓN DE LA NOVELA GÓTICA

Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti (Nietzsche, 2003: 114).

Aunque el gusto por la ambientación medieval va reduciéndose a lo largo del siglo XIX, lo cierto es que la esencia de lo gótico permanece, y puede hablarse de una evolución dentro del género. El castillo en ruinas pasa a ser una mansión señorial, o incluso una casa de clase media, donde lo gótico entra en lo más íntimo, en el ambiente

---

<sup>63</sup> Actualmente en la crítica literaria se emplea “romance”, más frecuentemente que “roman”.

familiar; las criptas laberínticas son sustituidas por los callejones oscuros de ciudades industriales como Londres, y los monstruos, cadáveres, demonios y otros espectros que pueblan la novela gótica durante su primera etapa se convierten en científicos, criminales, locos y padres o maridos obsesivos. En definitiva, se lleva a cabo una serie de transformaciones, fruto de los cambios sociales que estaban ocurriendo; pero aunque el miedo cambia de lugar, esencialmente sigue siendo el mismo: un temor ante lo desconocido y lo inexplicable.

Uno de los hechos que marcan más significativamente la evolución de la novela gótica es el paso del terror al horror, tal y como los definió Ann Radcliffe en *On the Supernatural in Poetry* (1826):

Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them<sup>64</sup> (Radcliffe, en Clery y Miles, 2000: 168).

La diferencia entre “terror” y “horror”, por tanto, depende del efecto que tenga el miedo en el receptor (el lector, en este caso). El terror es lo que mueve a actuar, bien para huir de la amenaza, o bien para enfrentarse a ella; el horror, sin embargo, paraliza, hiela la sangre<sup>65</sup>. La tendencia cada vez mayor a reflejar el horror en las novelas góticas marcará el siglo XIX, y se heredará también en el siglo XX. Otro cambio importante se produce en el mismo origen del mal, que pasa de ser una amenaza exterior a generarse en el propio individuo, haciendo así más compleja la psicología de

---

<sup>64</sup> “El terror y el horror son tan opuestos entre sí que el primero hace que el alma se expanda y despierta las facultades, elevándolas hasta las más altas esferas de la vida; el otro los contrae, los congela, y casi los aniquila”.

<sup>65</sup> “What is important is that terror activates the mind and the imagination, allowing it to overcome, transcend even, its fears and doubts, enabling the subject to move from a state of passivity to activity ... Terror enables escape; it allows one to delimit its effects, to distinguish and overcome the threat it manifests. ... Horror, however, continually exerts its effects in tales of terror. Horror is most often experienced in underground vaults or burial chambers. It freezes human faculties, rendering the mind passive and immobilising the body. The cause is generally a direct encounter with physical mortality, the touching of a cold corpse, the sight of a decaying body... Horror marks the response to an excess that cannot be transcended” (Botting, 1996: 74-75).

los personajes (surgirán muchas figuras relacionadas con “el doble”) y profundizando más, desde otra perspectiva, en la lucha entre el bien y el mal<sup>66</sup>.

La década de 1790 será la más prolífera en novela gótica (muchos clásicos de este género se escribieron entonces: *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe, o *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis, entre otros). Un nuevo héroe rebelde e inconformista, representado por un nuevo Prometeo<sup>67</sup>, nace a partir de la experiencia de la Revolución Francesa, mientras que el monstruo se convierte en el símbolo de la tiranía del Régimen. Pero ya en las primeras décadas del siglo XIX, la novela gótica experimenta un nuevo giro, y se acerca al individualismo propio de la época. En su poema autobiográfico *Childe Harold's Pilgrimage* Lord Byron inaugura un tipo de héroe que tendrá un gran éxito dentro del movimiento romántico en general, y en la novela gótica en particular: es el llamado “héroe byroniano”, reflexivo, caprichoso, incomprendido y bipolar; un héroe emotivo, que busca deshacerse de un pasado de odio y conflicto; en definitiva, la idealización de un ser torturado que sirvió de inspiración para el antihéroe de la literatura moderna<sup>68</sup>. Por otra parte, comienza a elaborarse la figura del doble (presente ya en *Frankenstein*, de Mary Shelley), que simboliza “a limit that cannot be overcome, the representation of an internal and irreparable division in the individual psyche”<sup>69</sup> (Botting, 1996: 93) Este nuevo protagonista de la literatura gótica es, por tanto, “part victim, part villain”<sup>70</sup> (Botting, 1996: 92).

Ya se ha comentado que a lo largo del siglo XIX los avances científicos comenzaron a poner en duda la fe, y se volvieron un desafío para todas las convicciones de la sociedad. Muchos fenómenos considerados sobrenaturales empezaron a encontrar una explicación racional, lo que fue reduciendo la superstición, con el consiguiente

<sup>66</sup> Esta idea queda perfectamente reflejada en palabras de Virginia Woolf (1986: 218-219), según la cual el autor “must seek to terrify us not by the ghosts of the dead, but by those ghosts which are living within ourselves”.

<sup>67</sup> La figura mitológica de Prometeo recibe una nueva lectura en el mundo moderno. Un ejemplo del simbolismo de este personaje dentro de la literatura gótica es la obra de *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley.

<sup>68</sup> Sobre el héroe byroniano, *vid.* Praz (1999: 132-160).

<sup>69</sup> “Un límite que no puede sobrepasarse, la representación de una división interna e irreparable en la psique del individuo”.

<sup>70</sup> “En parte víctima, en parte villano”.



efecto tranquilizador. Así lo explica el autor francés Guy de Maupassant en su relato “El miedo”, en la cita que se comentaba en la introducción de esta tesis:

Al desaparecer lo sobrenatural, el verdadero miedo ha desaparecido de la tierra, porque sólo se tiene miedo realmente de lo que no se comprende. Los peligros visibles pueden conmover, turbar, asustar. ¿Y qué es eso comparado con la convulsión que produce en el alma la idea de que vamos a tropezar con un espectro errante, que vamos a sufrir el abrazo de un muerto, que vamos a ver avanzar hacia nosotros una de esas bestias espantosas que ha inventado el espanto de los hombres? Las tinieblas me parecen luminosas desde que ya no las frecuentan (Maupassant, 2002: 152-153).

Sin embargo, la confianza en la ciencia tiene un doble efecto que justifica un creciente interés por lo irracional. Por una parte, genera un miedo cada vez mayor ante lo que queda sin explicación empírica. Por otra parte, los avances científicos a veces eran terroríficos en sí mismos: algunos experimentos se veían como algo monstruoso, más allá de los límites que hasta entonces le estaban permitidos al hombre, y, de esta forma, tanto la industrialización como la ciencia se convirtieron en motivo de inspiración de la novela gótica. En definitiva, si, en palabras de Maupassant, “sólo se tiene miedo realmente de lo que no se comprende”, todavía quedaban muchos fenómenos inexplicables que dieron un amplio material para que continuara generándose literatura enfocada hacia lo terrorífico.

El nuevo escenario para la novela gótica será definitivamente la ciudad industrial (especialmente Londres): un lugar sucio, gris y con unas condiciones insalubres e infrahumanas, donde la realidad se ajustaba perfectamente al ambiente grotesco que se quería representar en la ficción. En esta escenografía va a actuar un nuevo tipo de villano: el criminal. Crimen y locura, además, se ven íntimamente relacionados, y es por eso por lo que las investigaciones sobre psiquiatría y

antropología criminal de la época<sup>71</sup>, que tanto se desarrollaron en el siglo XIX (recuérdese la notoriedad que tuvo el célebre y macabro caso de Jack, el Destripador), alimentaron también el interés por la presencia del mal en el ser humano (“Science has not yet taught us if madness is or is not the sublimity of the intelligence”<sup>72</sup>, diría Poe).

La novela gótica de la época victoriana se caracterizó sobre todo por la irrupción del horror en el ámbito de lo doméstico: la familia y el hogar dejaron de ser un refugio para convertirse en una prisión gobernada por fantasmas presentes y pasados. De acuerdo con Punter y Byron (2004: 26), “this domestication of the Gothic is partly the result of its appropriation by the sensation novel”<sup>73</sup>, un género de los años 60 y 70, que trataba temas como crímenes, asesinatos, o actos de locura, y utilizaba escenarios domésticos y familiares. Este *locus* fue especialmente utilizado por mujeres escritoras, que reflejaban así la condena que sufrían en sus propias casas, encerradas allí por padres y maridos implacables. En relación con esta fusión con la “sensation novel”, la literatura gótica comenzó a tener éxito con unos relatos muy particulares: “the ghost stories”. Las “ghost stories” suelen ser relatos breves (aunque hay también extensas novelas victorianas), a veces insertados en una novela más larga. Este tipo de relatos se vio muy favorecido por la edición de revistas literarias, en las que muchos de ellos se publicaron como lectura para toda la familia. Las historias de fantasmas representan también la presencia de lo sobrenatural en el ámbito familiar y conocido, de tal manera que, como señaló Montague Rhodes James, el lector se diga a sí mismo “If I’m not very careful, something of this kind may happen to me!”<sup>74</sup>. De forma amplia, las “ghost stories” podrían definirse como los relatos de espíritus de personas que regresan después de muertas. Generalmente, el regreso del fantasma queda justificado porque algo ha quedado pendiente o sin terminar<sup>75</sup>: un cuerpo que no ha recibido sepultura convenientemente, la víctima de un asesinato que clama venganza, o un secreto que no

<sup>71</sup> Los estudios de Cesare Lombroso (1835-1909) fueron especialmente significativos a finales del siglo XIX. El criminólogo italiano sostenía que el comportamiento delictivo estaba ligado a un aspecto físico, que debía tener rasgos atávicos. Posteriormente se desechó esta postura determinista, y la escuela de Lacassagne (1843-1924) defendió sobre todo la influencia del ambiente en el desencadenamiento de una actitud criminal.

<sup>72</sup> “La ciencia todavía no nos ha enseñado si la locura es o no la sublimidad de la inteligencia”.

<sup>73</sup> “Esta domesticación de lo gótico se debe, en parte, a su uso dentro de la ‘sensation novel’”.

<sup>74</sup> “¡Si no tengo cuidado algo parecido podría ocurrirme a mí!” (James, 1988: v).

<sup>75</sup> *Vid.* Briggs, en Punter (ed.), 2000: 123.

ha sido revelado. Todas estas cuestiones tienen una clara base antropológica y folclórica, y muchos de estos motivos pueden encontrarse recogidos en el tan conocido *Motif Index* de Thompson.

Simultáneamente, y en paralelo también con los avances en psiquiatría y criminología, se dio en la época un creciente interés por “lo oculto”, que hizo proliferar asociaciones para el estudio de fenómenos psíquicos, como la “Society for Psychical Research”. Esta sociedad fue (y sigue siendo) una de las más importantes en lo que respecta al estudio de fenómenos paranormales. Fue fundada en 1882 por personajes destacados del momento, entre ellos el clasicista Gilbert Murray, y siempre ha mantenido un enfoque académico en sus investigaciones. En el siglo XIX también se empezó a conocer el espiritismo tal y como se entiende hoy en día, sobre todo a partir de los estudios del médico francés Hippolyte Léon Denizard Rivail, más conocido por su pseudónimo Allan Kardec (1804-1869), que escribió en 1857 *Le Livre des Esprits*, donde expone muchas de sus conclusiones sobre las manifestaciones físicas de espíritus, *poltergeister*, y todo tipo de fantasmas. Naturalmente, la literatura no desaprovechó todo este material sociológico, tan afín a la ficción gótica. Y fue así como las historias de fantasmas pronto se convirtieron en obras que eran leídas ávidamente por gente de todo el mundo y de todas las clases sociales.

Durante los últimos años del siglo XIX continuaron muchas de las obsesiones que se habían reflejado en la novela gótica: la nueva mujer, la homosexualidad y la ciencia siguen sintiéndose como motivos de ansiedad, en la medida en que desestabilizan las estructuras sociales, y a esto se añade la preocupación por la decadencia del imperio inglés. En este contexto finisecular, dos figuras cobran fuerza a través de sendas obras maestras de la ficción gótica: el doble (Dr. Jekyll y Mr. Hyde) y el vampiro (Drácula). Al igual que ocurría con la imagen del fantasma, ambas figuras simbolizan “el retorno de lo reprimido”, un pasado no resuelto que espera el momento de la venganza.

La figura del doble ha sido estudiada en profundidad por Antonio Ballesteros en su obra *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana* (1998), donde se analizan algunas novelas góticas de referencia, como *Frankenstein*, de Mary Shelley,

*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, y *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, analizando en cada una de ellas el significado de la “alteridad” que tanto aterrizó a los ingleses victorianos. Como indican Punter y Byron (2004: 41), el miedo que trae consigo la figura del doble no es “the existence of some more primitive and passionate internal self, but the force with which that self must be repressed in accordance with social conventions”<sup>76</sup>. Mr. Hyde, el lado oculto del Dr. Jekyll, así como el retrato que celosamente esconde Dorian Gray, son el reflejo de la dualidad del hombre, donde los límites que separan el bien y el mal son fáciles de traspasar. El motivo del doble, por tanto, expone, en palabras de Botting (1996: 141), “the ambivalence of identity and the instability of the social, moral and scientific codes that manufacture distinctions”<sup>77</sup>. Se trata de un motivo ominoso, según la terminología freudiana, que hace dudar al sujeto de su propia realidad. En el caso de *The Picture of Dorian Gray*, además, el doble está identificado con la homosexualidad del protagonista (y del autor), algo monstruoso y al margen de lo natural a los ojos de aquella sociedad.

La figura del vampiro, que reaparece con fuerza de la mano de Bram Stoker, contaba ya con varios precedentes en la literatura<sup>78</sup>, aunque en su origen se nutre también de la mitología y de la antropología<sup>79</sup>. La tradición occidental está especialmente imbuida del folklore de Europa del Este, que es precisamente el ámbito geográfico al que Stoker adscribe parte de su novela; pero la primera obra literaria en la que el vampiro aparece como protagonista fue escrita mucho antes por Polidori, que tituló su novela “*The Vampyre*” (1819). Como símbolo de transgresión, el vampiro ha ofrecido interesantes lecturas desde los ámbitos psicológico y social. Socialmente, los chupadores de sangre se han identificado con el poder aristocrático que sobrevive a costa del pueblo. Desde el punto de vista psicológico, la figura del vampiro se ha

---

<sup>76</sup> “La existencia de un yo interno más primitivo y pasional, sino la fuerza con que el yo debe ser reprimido de acuerdo con las convicciones sociales”.

<sup>77</sup> “La ambivalencia de la identidad y la inestabilidad de los códigos sociales, morales y científicos que fabrican las distinciones”.

<sup>78</sup> William Thomas Beckford (*Vathek*, 1782 –publicado en francés–), John William Polidori (*The Vampyre*, 1819) y Le Fanu (*Carmilla*, 1872) son tres de los autores más importantes que utilizaron la figura del vampiro en sus obras, y sus obras son claros antecedentes literarios de *Drácula*.

<sup>79</sup> Sobre la figura del vampiro, *vid.* Punter y Byron (2004: 268-272).

asociado a la sexualidad reprimida, de acuerdo con las lecturas freudianas que identifican el semen con la sangre y el malsano placer del miedo con los deseos sexuales<sup>80</sup>. En este sentido, el vampiro es símbolo de una sexualidad “desviada”, donde entra también la homosexualidad como comportamiento fuera de los límites de las normas sociales (véase, como ejemplo, la actitud homoerótica de la vampiresa Carmilla, protagonista de la novela de Le Fanu). Simultáneamente, el vampiro de Stoker supone también la “inversión” de la masculinidad victoriana (*vid.* Botting, 1996: 149), esto es, la representación del lado más oscuro de unos varones encerrados en su narcisismo y en su egoísmo, y, en definitiva, en un mundo salvaje y primitivo. Por último, en su estudio sobre Narciso (1998: 317-334), Ballesteros (que estudió la figura del vampiro en otra detallada monografía, *Vampire Chronicle: Historia Natural del Vampiro en la literatura anglosajona*, 2000) llama la atención sobre el carácter de “doble” presente (o, quizás, ausente) en el vampiro, que, a diferencia del personaje griego, carece de reflejo especular, convirtiéndose él mismo en “el mal en estado puro” (1998: 321)<sup>81</sup>.

Son evidentes los cambios que ha experimentado la novela gótica a finales del siglo XIX. Aunque a veces se retoman elementos de la ambientación gótica clásica, como el castillo en ruinas y el escenario medieval (varios cuentos de Poe son un buen ejemplo de esta recuperación estética), el relato gótico se acerca mucho más al momento presente y al ciudadano medio, y en consecuencia, el miedo se ve también mucho más próximo y amenazante. La introspección psicológica es mayor y más precisa, y los temas cambian, a medida que también cambian los motivos de ansiedad. Algunos autores incluso emplean elementos góticos en novelas esencialmente realistas, donde el ambiente gótico se convierte en un instrumento para penetrar la realidad. La novela gótica, es, por tanto, un género vivo, con una esencia constante, pero que se adapta al momento histórico y social en que se escribe.

<sup>80</sup> Como señala Ballesteros (1998: 322), “los símbolos sexuales de la figura del vampiro son de una ingente riqueza semiótica”, como se muestra en “la representación fálica de los agudos dientes que se introducen simbólicamente en la vagina desgarrada que producen en el cuello de la víctima”.

<sup>81</sup> Asimismo, Ballesteros señala, por otra parte, la capacidad del vampiro de crear “dobles” (pues sus víctimas se convierten, a su vez, en vampiros), lo que resulta paradójico teniendo en cuenta la carencia de reflejo.

## 8.- TIPOS DE NOVELA GÓTICA

A veces los manuales de literatura gótica recogen taxonomías sobre los diferentes tipos de gótico, de acuerdo con el objetivo de la novela y la forma en que se desarrolla y se resuelve la trama. En 1934, Maurice Heine propuso una división en cuatro tipos: *gothique noir*<sup>82</sup> (que se corresponde con el primer periodo de la novela gótica, y se caracteriza por un escenario medieval bastante convencional), *fantastique noir* (que traslada los elementos maravillosos al mundo contemporáneo e introduce los fantasmas, monstruos y apariciones en el ámbito de lo familiar), *réalisme noir* (que se caracteriza no tanto por la presencia de elementos sobrenaturales, como por “l’évocation de forces invisibles auxquelles obéissent des personnages égarés”<sup>83</sup>, Heine, 1934: 3) y el *burlesque roman* (la sátira de las novelas góticas, que comenzaron a principios del siglo XIX). Esta división fue también aprobada por uno de los grandes estudiosos de novela gótica, Montague Summers<sup>84</sup>.

En la segunda mitad del siglo XX, y siguiendo muy de cerca tanto la división de Heine como las teorías de Todorov, Gary Richard Thompson (1979) propone distinguir entre *Historical Gothic*, *Explained Gothic*, *Supernatural Gothic* y *Ambiguous Gothic*. Otros críticos de la literatura gótica han añadido nuevas etiquetas, que precisan aún más las características de las diferentes tendencias de estas novelas. Actualmente, es frecuente hablar de los siguientes tipos<sup>85</sup>:

- Gótico negro (según la denominación de Heine), gótico puro, histórico, domesticado, o, simplemente, “gótico clásico” (tal y como lo denomina

<sup>82</sup> No debe confundirse con el término “roman noir”, que designa un tipo de novela con una trama policiaca, y que se desarrolló sobre todo en el siglo XX.

<sup>83</sup> “La evocación de fuerzas invisibles a las que obedecen unos personajes perdidos”.

<sup>84</sup> “The fifth Number of the Revue Minotaure, May, 1934, opens with an article, *Promenade à travers le Roman noir*, by that very distinguished scholar and bibliophile Monsieur Maurice Heine ... Although brief, the survey in the Minotaure is of no little interest, and in his three pages the writer does not fail to make several valuable points, such, for example, as the distinctive categories into which Gothic romance may be divided: (1) le gothic noir ... (2) le fantastique noir ... (3) le réalisme noir ... (4) le burlesque noir ... Inevitably in some cases the categories overlap, but the four classes are a useful generalization” (Summers, 1938: 397-398).

<sup>85</sup> Recojo fundamentalmente la terminología empleada por dos estudiosos de novela gótica, Molina Foix (en Lewis, 2003: 18-20) y Cornwell (en Punter (ed.), 2000: 29).

Cornwell, en Punter (ed.), 2000: 29): es el gótico que guarda todas las convenciones de la primera etapa (castillo medieval, doncella desvalida, príncipe cruel, usurpaciones de herencias...). Ejemplos: Horace Walpole, Sophia Lee.

- Gótico explicado o ilusorio: los fenómenos fantásticos acaban teniendo una explicación racional, y, por tanto, según las teorías de Todorov, se definirían como “extraño”. Ejemplo: Ann Radcliffe.
- Gótico satánico: los elementos fantásticos se aceptan como tales, y, por tanto, de acuerdo con las teorías de Todorov, pasan a formar parte de “lo maravilloso” (Matthew Gregory Lewis, Charles Maturin). De acuerdo con Molina Foix (en Lewis, 2003: 19), dentro del gótico satánico se incluye el terror teutónico (*Schauer-romane, Ritter-und-Räber romane, Burgverlies Gothic*<sup>86</sup>) y el gótico progresivo, especialmente cruel y cercano a la tradición oriental (William Thomas Beckford).
- Gótico fantástico (tal y como lo denomina Cornwell en Punter (ed.), 2000: 29): se mantiene la duda sobre lo sobrenatural. Muchas novelas incorporan momentos de incertidumbre que podrían definirse como “fantásticos”, según la terminología de Todorov, aunque es difícil que esa impresión se mantenga constantemente a lo largo de toda la novela, y generalmente se resuelve como algo “extraño” o “maravilloso”<sup>87</sup>. Ejemplo: *The Turn of the Screw*, de Henry James.
- Realismo negro: lo gótico está en los propios horrores de determinados comportamientos humanos. Ejemplo: Charles Brockden Brown.
- Gótico filosófico o didáctico: por medio de la novela gótica se expone una doctrina o unos planteamientos políticos y/o religiosos. Ejemplo: William Godwin.

---

<sup>86</sup> Novelas escalofrantes, novelas de jinetes y salteadores y novelas de mazmorra, respectivamente.

<sup>87</sup> En el último apartado de este capítulo se comentarán las teorías de Todorov sobre lo fantástico y sus diferentes críticas. Puede adelantarse que, según Roas (2001: 39-40), lo fantástico es la transgresión de la realidad, más que un momento de incertidumbre, lo que exigiría replantear la definición del “gótico fantástico” que da Cornwell.

- Gótico paródico (o Burlesco negro, según terminología de Heine): se trata de una caricatura de la novela gótica. Ejemplo: Jane Austen, Thomas Love Peacock.
- “Female Gothic”: término acuñado por Ellen Moers (*Literary Women*, 1976) para definir un tipo de literatura gótica en la que el horror surge a partir de la opresión generada por un sistema patriarcal que condena a la mujer a una existencia dentro de un mundo oscuro y claustrofóbico. *Frankenstein*, de Mary Shelley, y *The Lifted Veil*, de George Eliot, son dos ejemplos de “Female Gothic” que se estudiarán en esta tesis.

Cornwell señala también la posibilidad de que en la novela se haga énfasis en el estudio psicológico de los personajes, o bien en el escenario histórico. En cualquier caso, esta taxonomía no es tajante ni cerrada, y lo más frecuente en este tipo de novelas es que haya una mezcla de varias tendencias, según el momento y la escena.

## 9.- ACERCAMIENTOS CRÍTICOS:

Aunque las novelas góticas se ofrecen a muchos tipos de análisis, las corrientes que más se han interesado por este género son la marxista, la feminista y la psicoanalista. Se ha discutido igualmente el carácter carnavalesco de la literatura gótica, un tema ya apuntado anteriormente: en muchos casos, la novela gótica aparece como una rebelión controlada, una válvula de escape por donde salen todos los miedos para luego volver al orden establecido, al mundo convencional, que, en último término, es lo que desea el lector. “Las transgresiones tienen su castigo”, parece advertir el mundo gótico desde la ficción. En cualquier caso, el énfasis en unos temas u otros, la elección de una lectura u otra, pueden depender de las distintas circunstancias que rodean la obra literaria, y que en muchos casos han guiado las diferentes interpretaciones que se han hecho de ella.

La novela gótica no acaba en el siglo XIX: continúa con éxito durante el siglo XX (con un gran impulso por parte de la empresa cinematográfica) y actualmente sigue siendo un género con muchos adeptos en todo el mundo, que se acercan a él desde los



más variados intereses (académico, cultural, personal, etc.). Sin duda el éxito de lo gótico a lo largo de la historia consiste en haberse apropiado de un tema universal, el miedo, un sentimiento consustancial al ser humano. Gracias a ello ha sobrevivido a todas las tendencias y movimientos literarios, reapareciendo especialmente en los momentos de conflicto y desestructuración, cuando la amenaza es mayor, y mayor es la necesidad de conocer el mal al que nos enfrentamos.

## 10.- LO GÓTICO Y LO FANTÁSTICO: FUSIÓN DE GÉNEROS

Como se ha visto hasta ahora, las circunstancias históricas, sociales, filosóficas y literarias constituyeron un caldo de cultivo perfecto para la génesis de la literatura gótica, donde el mal y el mundo de las tinieblas eran los verdaderos protagonistas. En la literatura gótica había aventuras, elementos fantásticos, escenas eróticas, reflexiones religiosas y, ocasionalmente y con carácter secundario, historias de amor, todos ellos elementos comunes también a otros géneros literarios. Esta confluencia de motivos hace que sea necesario determinar exactamente el lugar de la literatura gótica dentro de todo este marco teórico de lo fantástico.

Como se vio al comienzo del apartado 5, convencionalmente se considera que la literatura gótica es el origen de la literatura fantástica moderna (incluyendo la versión postmoderna del llamado neofantástico), pues la revolución oscura del Romanticismo es la primera que contrapone una presencia sobrenatural para poner en duda y desestabilizar los esquemas de la realidad conocida. Así lo explica Roas:

A partir de ese nuevo tratamiento de lo sobrenatural que se dio en la novela gótica, los escritores románticos indagaron sobre aquellos aspectos de la realidad y del yo que la razón no podía explicar, esa cara oscura de la realidad (y de la mente humana) que se había puesto de manifiesto en el Siglo de las Luces. Los románticos, sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el hombre para captar la realidad. La intuición y la imaginación eran otros medios válidos para

hacerlo (...). Se hizo evidente, por tanto, que existía, más allá de lo explicable, un mundo desconocido tanto en el exterior como en el interior del hombre, con el que muchos temían enfrentarse. Y la literatura fantástica se convirtió, así, en un canal idóneo para expresar tales miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados (Roas, 2001a: 22-24).

Pero, al igual que ocurre con lo “gótico”, no siempre resulta fácil definir el término “fantástico” dentro de los estudios literarios, ni hay actualmente una definición homogénea y universalmente aceptada. A este tema se dedicará este último apartado, que tratará de forma muy general las diferentes aproximaciones a la literatura fantástica, una información que ayudará a formar una visión más completa sobre la relación que se establece entre ésta y la literatura gótica<sup>88</sup>.

El principal obstáculo con que se encuentran los críticos es la dificultad para elaborar una definición de “fantástico” que se ajuste a todas las obras existentes, sin excluir ninguna ni dar lugar a ambigüedades. Durante el siglo XIX y primera mitad del siglo XX se hicieron, sobre todo, aproximaciones temáticas que trataban de definir lo fantástico según los elementos de las narraciones (personajes, motivos, temas, etc.). Durante las décadas de los 50 y los 60 hubo algunas aportaciones importantes, como las de los franceses Roger Caillois (que opone por primera vez lo maravilloso y lo fantástico), Pierre-Georges Castex y Louis Vax (que entronca la literatura fantástica con el relato popular); pero actualmente hay consenso en reconocer que el panorama crítico cambió sobre todo con la publicación de *Introduction à la littérature fantastique* (1970), el análisis estructuralista de Tzvetan Todorov<sup>89</sup>. Apoyándose en las teorías del filósofo

---

<sup>88</sup> No se pretende en este apartado elaborar una teoría sobre lo fantástico, sino simplemente señalar las principales terminologías empleadas, y las diferentes perspectivas que hay sobre el tema.

<sup>89</sup> La obra de Todorov ha sido una de las más influyentes en los estudios de lo fantástico en la literatura. Aunque actualmente se han discutido ya muchas de sus teorías, Todorov “es el primero en arriesgar una definición teórica del género [fantástico]” (Múscolo, 2005: 44), frente a estudiosos anteriores (como Mario Pratz), que sólo se aproximaron a lo fantástico desde enfoques temáticos.

ruso Vladimir Soloviov (1853-1900)<sup>90</sup>, Todorov define lo fantástico como un tiempo de incertidumbre, como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1995: 24). Según Todorov, en una situación así sólo hay dos posibilidades para interpretar el fenómeno sobrenatural: “o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos” (Todorov, 1995: 24). En el primer caso, se entraría en el género de lo “extraño” (“si [el lector o el personaje] decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos”, Todorov, 1995: 37); en el segundo caso, se penetraría en el género de lo “maravilloso” (“si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado”, Todorov, 1995: 37). Lo fantástico está justamente en el límite entre lo extraño y lo maravilloso: corresponde al momento de duda en el que se considera la posibilidad de que lo sobrenatural haya entrado verdaderamente en el mundo real. Todorov califica lo fantástico de “género siempre evanescente” (Todorov, 1995: 38) y relacionado, por tanto, con el tiempo presente, mientras que lo extraño está en relación con el pasado (“lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa”, Todorov, 1995: 38) y lo maravilloso con el futuro (“un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir”, Todorov, 1995: 38). Las fronteras entre unos géneros y otros, sin embargo, no son siempre fijas y claramente marcadas, de modo que Todorov señala la presencia de subgéneros, que divide en “extraño puro”, “fantástico-extraño”, “fantástico-maravilloso” y “maravilloso-puro”<sup>91</sup>. Lo “fantástico-puro”, de acuerdo con Todorov, se encontraría en el límite entre lo “fantástico-extraño” y lo “fantástico-maravilloso”,

---

Todorov parte de la definición de género según el tipo de discurso, entendiendo como discurso un acto de habla en el que se dan los tres actos simultáneos señalados por Austin: acto locutivo (tipo de lenguaje empleado), acto elocutivo (intención del texto) y acto perlocutivo (efecto en el lector). Resumiré a continuación su teoría sobre la definición de lo fantástico, así como la crítica que se ha hecho a su teoría.

<sup>90</sup> Vladimir Soloviov ya señaló en el siglo XIX la relación de lo fantástico con dos territorios, el real y el imaginario, dos mundos que se corresponden con las dos posibles explicaciones de lo fantástico.

<sup>91</sup> Dentro de lo “maravilloso-puro”, Todorov (1995: 47-49) distingue entre “maravilloso hiperbólico”, “maravilloso exótico”, “maravilloso instrumental” y “maravilloso científico”.

compartiendo aspectos de los dos mundos, puesto que lo “fantástico” es fundamentalmente ambiguo<sup>92</sup>.

Todorov (1995: 30) señala tres condiciones para que un relato pueda entrar en los márgenes de lo fantástico: primero, que el relato presente como real un mundo de personajes donde ocurren fenómenos que hacen dudar entre la explicación racional y la explicación sobrenatural. En segundo lugar, que esta vacilación sea sentida por un personaje, y, consecuentemente, por el lector, que suele identificarse con este personaje. Como tercera condición, el lector debe rechazar tanto la interpretación alegórica (donde los elementos del relato pueden ser tomados en sentido figurado, como en el caso de las fábulas) como la interpretación poética del texto (donde las hipérboles o metáforas no deben ser tomadas literalmente). Estas tres condiciones delimitan el ámbito de lo fantástico, y, asimismo, el contexto literario en el que se va a desarrollar también la literatura gótica. Lo fantástico, por tanto, “implica también una manera de leer” (Múscolo, 2005: 49), y reclama un diálogo constante entre el autor y el lector.

Por último, Todorov señala tres funciones que desempeña lo fantástico en una obra: la pragmática, la sintáctica y la semántica. La función pragmática se refiere al efecto que lo fantástico tiene sobre el lector (miedo, curiosidad...); la función sintáctica señala la relación de todos los elementos fantásticos entre sí dentro de la narración; y la función semántica designa la capacidad que tiene lo fantástico de referirse a sí mismo como un universo cuya existencia está circunscrita a la obra y al lenguaje que en ella se emplea. Finalmente, al margen de las funciones literarias, no debe olvidarse la función social que en muchos casos cumple lo fantástico (una función que será especialmente significativa en el caso de la literatura gótica): a través de fenómenos sobrenaturales los autores encontraron un medio para hablar de ciertos tabúes (como el sexo), que eran inadmisibles en el mundo real.

Sin dejar de reconocer el indudable mérito que tuvo en su momento el estudio de Todorov, su teoría no está exenta de críticas que han intentado precisar más, y desde otros enfoques, el concepto de lo fantástico en la literatura. Christine Brooke-Rose (*A*

---

<sup>92</sup> “‘Llegué a pensarlo’: he aquí la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación” (Todorov, 1995: 28).

*Rhethoric of the Unreal*, 1981) está de acuerdo con Todorov en cuanto a que la ambigüedad y la duda pueden considerarse como elementos constitutivos de lo fantástico; sin embargo, señala algunos fallos de sus teorías. De acuerdo con Brooke-Rose, lo fantástico no debería considerarse como un género, sino como un “elemento” literario, es decir, un momento de duda que experimenta el lector, que puede durar un tiempo indefinido, y que puede aparecer en diferentes momentos en la novela. Por otra parte, la autora advierte que la ambigüedad no es una característica exclusiva de los textos fantásticos, sino también de textos no fantásticos, lo que exigiría o bien subrayar el factor sobrenatural para definir lo fantástico, o bien considerar ciertos textos no fantásticos como derivados de lo fantástico (y esto último es precisamente lo que propone Brooke-Rose). Brooke-Rose también está de acuerdo con Todorov en establecer una diferencia entre géneros teóricos y géneros históricos, siendo los géneros teóricos los que representan a un tipo “puro” o abstracto, que no tiene por qué tener correspondencia con una obra literaria concreta. Sin embargo, en opinión de Brooke-Rose, las teorías de Todorov no son del todo satisfactorias, pues fallan a la hora de predecir con exactitud el tipo de obras que el género puro de lo fantástico puede llegar a generar. Finalmente, Brooke-Rose cuestiona la lectura no alegórica que defiende Todorov:

If his first condition (the sustained hesitation of the reader) is truly fulfilled, does not this automatically produce a text with two meanings (at least), two levels, both present at every moment? ... Thus the natural explanation (hallucinations) could be equivalent to the ‘literal’ level in allegory, with a touch also of the ‘moral’ level, and the supernatural explanation (ghosts) would be equivalent to the ‘allegorical’, the ‘moral’, and the ‘anagogic’ levels, according to the richness of the reading (Todorov considerably simplifies his definition of allegory into two levels only, the literal and the allegorical, fusing in fact, for the fable, allegorical and moral)<sup>93</sup> (Brooke-Rose, 1983: 69).

---

<sup>93</sup> “Si su primera condición (la duda permanente del lector) se cumple verdaderamente, ¿acaso esto no produce automáticamente un texto con dos significados (por lo menos), dos planos, ambos presentes en todo momento? (...). Por tanto, la explicación natural (las alucinaciones) podría equivaler al plano

Otra de las principales críticas a la teoría de Todorov la llevó a cabo la estudiosa Rosemary Jackson (*Fantasy: The Literature of Subversion*, 1981). Jackson señala la poca atención que Todorov presta al psicoanálisis, una ciencia que el filólogo búlgaro consideraba poco adecuada para una teoría literaria sobre lo fantástico. Para Jackson (1995: 6) éste es “the major blind-spot of his book”<sup>94</sup>, pues es evidente que las teorías freudianas han hecho muchas y acertadas aportaciones al concepto de lo fantástico, que tiene una importante relación con todo lo inconsciente. Además, critica que los estudios de Todorov se limiten demasiado a la poética de lo fantástico y aboga, en cambio, por una teoría “aware of the *politics* and its forms”<sup>95</sup> (Jackson, 1995: 6). Por otra parte, Jackson piensa que, aunque las divisiones de Todorov entre lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso pueden resultar muy útiles, sin embargo “its polarization of the marvellous and the uncanny leads to some confusion”<sup>96</sup> (Jackson, 1995: 32); como alternativa, propone modificar ligeramente las teorías de Todorov, y hablar de lo fantástico como un “literary mode”<sup>97</sup> del que surgen diferentes “genres”, del mismo modo que en lingüística se diferencia entre “langue” y “paroles”. Lo fantástico se encontraría así entre otros dos “literary modes”: “the marvellous” y “the mimetic” (Jackson, 1995: 32-34). A diferencia de lo maravilloso y lo mimético, afirma Jackson, “the fantastic is a mode of writing which enters a dialogue as part of its essential structure. To return to Bakhtin’s phrase, fantasy is ‘dialogical’, interrogating single or unitary ways of seeing”<sup>98</sup> (Jackson, 1995: 36).

Frente a las teorías de Jackson, Kathryn Hume (*Fantasy and Mimesis*, 1984) da otra vuelta de tuerca, y propone desterrar tanto el término de “género” como el de

---

‘literal’ de la alegoría, con un toque también de plano ‘moral’, y la explicación sobrenatural (fantasmas) equivaldría a los planos ‘alegórico’, ‘moral’ y ‘anagógico’, según la riqueza de la lectura (Todorov simplifica considerablemente su definición de ‘alegoría’ reduciéndola a dos únicos planos, el literal y el alegórico, mezclando, en el caso de la fábula, los planos alegórico y moral”).

<sup>94</sup> “El punto más débil de su ensayo”.

<sup>95</sup> “Consciente de su dimensión política y sus formas”.

<sup>96</sup> “Su polarización entre lo maravilloso y lo extraño lleva a confusión”.

<sup>97</sup> Jackson se refiere a “mode” en el sentido que le da Frederic Jameson como “structural features underlying various works in different periods of time” (citado en Cornwell, 1990: 15).

<sup>98</sup> “Lo fantástico es un modo de escritura que introduce el diálogo como parte esencial de su estructura. Para volver a la expresión de Bakhtin, la fantasía es dialógica, poniendo en duda las perspectivas únicas o unitarias”.

“modo”, y hablar de instintos: “Whereas other critics writing on fantasy try to identify it as a genre or a mode, I have tried not to isolate fantasy from the rest of literature. It is truer to literary practice to admit that fantasy is not a separate or indeed a separable strain, but rather an impulse as significant as the mimetic impulse, and to recognise that both are involved in the creation of most literature”<sup>99</sup> (Hume, citado en Cornwell, 1990: 18). Finalmente, otros autores como Eric Rabkin (*The Fantastic in Literature*, 1976) o W. R. Irwin (*The Game of the Impossible*, 1976) se han fijado especialmente en el cambio que implica lo fantástico dentro del mundo real<sup>100</sup>, y han basado en esto algunos de sus estudios.

Más recientemente, en su tesis sobre la literatura fantástica, David Roas (*Recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, 2001) considera la definición de Todorov como “muy vaga y, sobre todo, muy restrictiva de lo fantástico” (2001b: 38), puesto que la incertidumbre que Todorov defiende como elemento esencial de lo fantástico excluye todos los relatos que sólo admiten una explicación sobrenatural, sin que esa vacilación llegue a ocurrir en ningún momento. Frente a las ideas de Todorov, Roas propone una división bipartita entre lo fantástico y lo maravilloso, donde lo fantástico se define como la transgresión de la realidad, es decir, como “la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable” (Roas, 2001a: 9), “la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable” (Roas, 2001a: 18). La verdadera incertidumbre es para Roas “aquella que hace tambalear el mundo en el que el lector se siente instalado”, la que lleva al lector a dudar de su propia experiencia, y no la que existe entre lo real y lo sobrenatural. A diferencia de lo fantástico, lo maravilloso, según Roas (quien a su vez se basa en otros autores, como Freud o Bessière), hace referencia a los acontecimientos que suceden en una realidad diferente a la nuestra, “donde todo es

---

<sup>99</sup> “Mientras otros críticos que escriben sobre lo fantástico intentan definirlo como género o como modo, yo he intentado no aislar la fantasía del resto de la literatura. Es más coherente para la práctica literaria admitir que la fantasía no es una corriente separada o separable, sino un impulso tan importante como el impulso mimético, y que ambos están incluidos en la creación de la mayor parte de la literatura”.

<sup>100</sup> Rabkin (1978: 12): “the truly fantastic occurs when the ground rules of a narrative are forced to make 180-degree reversal, when prevailing perspectives are directly contradicted”; W. R. Irving (1976: 4): lo fantástico es “an overt violation of what is generally accepted as possibility” (citados ambos en Cornwell, 1990: 13-14).

admisible, y donde, por tanto, no existe posibilidad de transgresión” (Roas, 2001b: 41); “dichos relatos”, dice Roas (2001a: 10) refiriéndose a los cuentos de hadas y de seres extraordinarios, “*no hacen intervenir nuestra idea de realidad* en las historias narradas. En consecuencia, no se produce ruptura alguna de los esquemas de la realidad”. “Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso”, concluye Roas (2001a: 10)<sup>101</sup>.

En definitiva, la propuesta de Roas sobre lo fantástico es innovadora con respecto a las teorías anteriores, pues, alejándose tanto de los elementos temáticos como de los posibles efectos en el lector, incide en uno de los aspectos que ha venido a ser clave dentro de lo fantástico: la ruptura con la realidad. Además, simplifica bastante las taxonomías estructuralistas, que siempre tienden a las clasificaciones largas y generalmente incompletas. Sin embargo, si bien se definen claramente los conceptos de “fantástico” y “maravilloso”, en su crítica se echa de menos una explicación sobre los límites entre lo fantástico y lo gótico, un tema que, como se verá en el próximo apartado al hablar de la definición de lo gótico, está poco desarrollado en el panorama crítico y resulta, cuanto menos, controvertido.

No hay consenso, por tanto, sobre la naturaleza de lo fantástico, un tema que ha creado (y sigue creando) mucha crítica al respecto. Cada escuela crítica, cada estudioso de la literatura ha tratado de acercarse lo más posible a su definición, pero lo cierto es que muchas de las novelas escapan a cualquier clasificación. La situación es más compleja si se consideran todos los subgéneros literarios que derivaron de la literatura fantástica: la literatura de detectives, el neofantástico, el ciberpunk... o la pervivencia de lo gótico, propiamente dicho. En cualquier caso, como ya se señaló al comienzo de este apartado, no se pretende elaborar aquí una nueva aproximación al término “fantástico” (un tema que, de por sí, ya supondría otra tesis), o hacer un análisis crítico

---

<sup>101</sup> Partiendo de esta división entre lo fantástico y lo maravilloso, Roas explica también otros géneros como “el realismo mágico” (o el “realismo maravilloso”) que “plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro” mediante el proceso de “desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito” (Roas, 2001a: 12), el “maravilloso cristiano”, donde “los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa (su desenlace se debe a una intervención divina)” (Roas, 2001a: 13), o lo neofantástico (según terminología de Alazraki), donde lo fantástico pasa a ser la norma, es decir, surge “la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad” (Roas, 2001a: 37).



de cada una de las teorías (algo en lo que se está trabajando intensamente desde el campo de la teoría de la literatura), sino apuntar algunas de las principales ideas sobre lo fantástico, que está tan estrechamente relacionado<sup>102</sup>.

Lo visto a lo largo de este apartado confirma lo ya afirmado anteriormente en este mismo capítulo: las fronteras entre lo fantástico y lo gótico son muy débiles, y se hace difícil determinar dónde termina un género y comienza el otro (o incluso cuál de ellos se generó primero). No obstante, los géneros fronterizos son, muchas veces, los más interesantes, y no deberían ser un obstáculo para la teoría literaria. Quizá una de las diferencias más significativas que caracteriza la literatura gótica es la que señala Molina Foix (en Lewis, 2003: 17): “el principal empeño de la novela gótica, aunque tenga un final feliz, es describir el poder de las tinieblas”. La naturaleza del mal, como realidad preexistente y siempre amenazante, es el objetivo de esta nueva literatura; sin dejar de lado, eso sí, el placentero “fun of the shudder”<sup>103</sup>, que siempre ha seducido a los lectores de novela gótica.

---

<sup>102</sup> Ésta es una pequeña muestra de los muchos teóricos que se han aproximado al mundo de lo fantástico y a la obra de Todorov. La lista puede ampliarse con nombres como Irene Bessière, Stanislaw Lem, Harold Bloom, Tolkien, T. E. Alter, T. E. Little, Tobin Siebers, Iurii Mann, Vittorio Strada, Deborah Losse, Margaret Carter o Amaryll Chanady, entre otros. Para más información sobre las diferentes aproximaciones críticas a Todorov, *vid.* Cornwell (1990: 11-24).

<sup>103</sup> En palabras de Edith Warton en *Afterward*, relato breve de fantasmas publicado en *Century Magazine* (enero, 1910), y recopilado más tarde en *Tales of Men and Ghosts* (1910).

## CAPÍTULO 2.

### DIALÉCTICA DE LO GÓTICO Y LO CLÁSICO: CONCEPTOS

#### 1.- INTRODUCCIÓN

Learning and Rome alike in Empire grew,  
And Arts still follow'd where her Eagles flew;  
From the same Foes, at last, both felt their Doom,  
And the same Age saw Learning fall, and Rome.  
With Tyranny, then Superstition join'd,  
As that the Body, this enslav'd the Mind;  
Much was Believ'd, but little understood,  
And to be dull was constru'd to be good;  
A second Deluge Learning thus o'er-run,  
And the Monks finish'd what the Goths begun<sup>1</sup>.  
(Pope, 1962: 78)

Así es como Pope ve la desaparición del “Rome’s ancient Genius, o’er its Ruins spread”<sup>2</sup> (Pope, *An Essay on Criticism*, 1709, verso 697) y la destrucción del Imperio Romano a manos de los godos. Durante el capítulo anterior ya se ha visto cómo el concepto de lo gótico se formó en oposición a lo clásico. Así se concibió en el Renacimiento, una época en la que el término “gótico” era peyorativo; y ésta era también la idea de la Ilustración. En el prefacio a *The Castle of Otranto*, de Walpole,

---

<sup>1</sup> “La cultura y Roma crecieron parejas en el Imperio, y también las Artes siguieron allí donde volaban las águilas. De los mismos enemigos, al final, ambas sintieron su destino, y la misma época vio caer la cultura y Roma. Con la tiranía vino entonces la superstición, y, al igual que el cuerpo, esclavizó la mente; muchas cosas se creían, pero poco se comprendía, y ser torpe pasó a considerarse ser bueno; un segundo diluvio inundó entonces la cultura, y los monjes terminaron lo que los godos habían comenzado”.

<sup>2</sup> “El antiguo genio de Roma, sobre sus ruinas caído”.

Summers muestra la idea que muchos grandes personajes de los siglos XVIII y XIX compartían sobre lo gótico:

Boileau, indeed, uses *gothique* in reprobation, and as early as 1695 Dryden in his critical preface to Du Frenoy's *A Parallel of Poetry and Painting (De Arte Graphica)* precisely says: 'All that has nothing of the Ancient gust is call'd a barbarous or Gothique manner'. Echoing these very words, Shaftesbury in his *Characters*, 1710, writes: 'We are not so Barbarous or Gothick as they pretend'. Burnet's *History of Our Own Times* describes the temper of Charles XII as growing 'daily more fierce and gothick'. 'Ah Rustick, ruder than Gothick', cries Millamant to the blundering Sir Wilfull in *The Way of the World* (1700); and well-nigh half a century later Mrs. Western rebuked her irate brother with 'Oh! More than Gothick ignorance!' *Tom Jones* vii, 3. In 1773 Mrs. Hardcastle complains of her spouse's 'Gothick vivacity', and even as late as 1841 J. T. Hewlett spoke of eating dinner 'at the gothick hour of one o'clock', *The Parish Clerk* <sup>3</sup> (Summers, en Walpole, 1925: xiv).

Pero uno de los textos que más contribuyó a esta connotación peyorativa de lo gótico fue *Letters on Chivalry and Romance* (1762), del obispo Richard Hurd. En su obra, Hurd reivindica el valor de lo gótico frente a lo clásico, utilizando como un hipotético argumento de autoridad nada menos que a Homero:

Much has been said, and with great truth, of the felicity of Homer's age, for poetical manners. But as Homer was a citizen of the world, when he had seen in Greece, on the one hand, the manners he has

---

<sup>3</sup> "Boileau utiliza *gothique* como crítica, y tan temprano como en 1695 Dryden, en su prefacio crítico a *A Parallel of Poetry and Painting (De Arte Graphica)*, de Du Frenoy, dice precisamente que 'todo lo que no tiene que ver con el gusto antiguo es considerado a la manera bárbara o gótica'. Haciéndose eco de estas mismas palabras, Shaftesbury, en sus *Caracteres*, 1710, escribe: 'No somos tan bárbaros o góticos como pretenden'. *History of Our Own Times*, de Burnet, describe el temperamento de Carlos XII como 'cada día más fiero y gótico'. 'Ah rústico, más que gótico', llora Millamant al torpe Sir Wilfull en *The Way of the World* (1700); y casi medio siglo más tarde, Mrs. Western censuró a su enojado hermano con un '¡Ah, ignorancia más que gótica!' *Tom Jones* vii, 3. En 1773 Mrs. Hardcastle se queja de la 'vivacidad gótica' de su esposa, e incluso tan tarde como 1841, J. T. Hewlett habló de comer 'a la gótica hora de la una en punto', *The Parish Clerk*".

described, could he, on the other hand, have seen in the west the manners of the feudal ages, I make no doubt but he would certainly have preferred the alter. And the grounds of this preference would, I suppose, have been *'The improved gallantry of the feudal times; and the superior solemnity of their superstitions'*.

If any great poet, like Homer, had lived amongst, and sung of, the Gothic knights... this preference, I persuade myself, had been very sensible. But their fortune was not so happy.

*Omnes illacrymabiles*

*Urgentur, ignotique longa*

*Nocte, carent quia vate sacro*<sup>4</sup>

(Hurd, carta VI, en Clery y Miles, 2000: 73).

Las reivindicaciones de Hurd deben entenderse dentro de un debate por las recreaciones de literaturas pasadas que se plantea en términos jerárquicos de superioridad e inferioridad, una lucha en la que parecían estar ganando siempre los clásicos grecolatinos. El ensayo de Hurd puso palabras a una dicotomía que empezaba a estar en la mente de todos; adviértase, no obstante, que incluso en su discurso Hurd utiliza a los clásicos (concretamente a Homero y a Horacio, autor de los ilustrativos versos finales) para defender la nueva mirada hacia lo gótico, mostrando con ello que las distancias entre unos y otros dependen, sobre todo, de las nuevas lecturas de estas

---

<sup>4</sup> “Mucho se ha dicho, y con gran verdad, sobre la felicidad de la época de Homero, en cuanto a las cuestiones poéticas. Pero Homero, como ciudadano del mundo que era, si hubiera podido ver en Grecia, por una parte, las formas que él ha descrito, y en Occidente, por otra parte, las formas de la época feudal, no tengo ninguna duda de que con toda seguridad habría preferido esta última. Y la base de esta preferencia hubiera sido, creo, *'el mejor heroísmo de los siglos feudales; y la superior solemnidad de sus supersticiones'*.”

Si cualquier gran poeta, como Homero, hubiera vivido entre los caballeros góticos, y hubiera compuesto obras sobre ellos... esta preferencia, estoy convencido de ello, hubiera sido muy sensata. Pero no tuvieron tanta suerte.

*Omnes illacrymabiles*

*Urgentur, ignotique longa*

*Nocte, carent quia vate sacro*”.

Los últimos versos pertenecen a Horacio (*Odas*, 4.9.26): “a todos ellos, sin que nadie los lllore y desconocidos, los abruma el peso de una noche perpetua, puesto que carecen de sacro poeta que los cante” (traducción de Vicente Cristóbal, 1996: 171).

estéticas que se estaban haciendo a lo largo del siglo XVIII, y que no son la literatura clásica y la medieval las que realmente se estaban poniendo en duda.

Desde el momento en que surge la literatura gótica, por tanto, lo gótico y lo clásico se percibieron en muchas ocasiones como conceptos contrarios, y así se ha transmitido en la crítica literaria actual. En el manual *The Gothic*, Punter y Byron (2004: 7) señalan que

Where the classical was well ordered, the Gothic was chaotic; where the classical was simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a world of clear rules and limits, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized, a world that constantly tended to overflow cultural boundaries<sup>5</sup>.

Sowerby, en otro estudio (Punter (ed.), 2006: 15-16), dice que

Through history the word ‘Gothic’ has always been chiefly defined in contrasting juxtaposition to the Roman, and a constant factor in its various uses, perhaps the only constant factor, has continued to be its antithesis to the Roman or the classical, an antithesis that is wittily expressed by the sophisticated Touchstone [en *As You Like It*, de Shakespeare] when he finds himself among the simple rustics of the forest of Arden: ‘I am here with thee and thy goats as the most capricious poet, honest Ovid, was among the Goths’<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> “Donde lo clásico era ordenado, lo gótico era caótico; donde lo clásico era simple y puro, lo gótico era adornado y retorcido; donde los clásicos ofrecían un mundo de normas y de límites marcados, lo gótico representaba el exceso y la exageración, el producto de un mundo salvaje e incivilizado, un mundo que tiende constantemente a sobrepasar las fronteras culturales”.

<sup>6</sup> “A lo largo de la historia el término ‘gótico’ ha sido siempre definido principalmente por yuxtaposición y en contraste con lo romano, y un factor constante en sus diferentes usos (posiblemente el único factor constante) ha sido su antítesis con lo romano o con lo clásico, una antítesis que es ingeniosamente expresada por el sofisticado Touchstone, cuando, en medio de toscos aldeanos del bosque de Arden, dice ‘Estoy aquí contigo y con tus cabras como el más caprichoso poeta, el honrado Ovidio, estaba entre los godos’”.

En el mismo manual (Punter (ed.), 2006: 4), Botting afirma que existía en el Romanticismo “the need to judge romantic and feudal productions according to their own, rather than classical”<sup>7</sup>. También Molina Foix ha partido del origen del término para contraponer lo gótico y lo clásico: “Históricamente el término gótico describe a una tribu germánica que cruzó el Danubio el año 376 y saqueó Roma el año 410 a las órdenes de Alarico (...) Luego el concepto fue extendiéndose y no sólo incluía la primitiva cultura germánica, sino lo medieval como corriente histórica ajena y opuesta a la clásica romana” (Molina Foix en Lewis, 2003: 10). Finalmente, en su estudio *Gothic Documents. A Sourcebook, 1700-1820* E. J. Clery y Robert Miles titulan una sección “Anti-Gothic”, y la inician nada más y nada menos que con el *Ars Poetica* de Horacio. Éstos son tan sólo algunos ejemplos, pero resultan bastante representativos de las tendencias críticas actuales.

La oposición entre lo gótico y lo clásico se ha aplicado también a casos particulares, como el de Edgar Allan Poe. Refiriéndose a *Tales of the grotesque and the arabesque* (1840), Knapp afirma que en “la profusión imaginativa y la complejidad son evidentes en ambos estilos [lo grotesco y lo arabesco] y se contraponen a la norma y el orden que hallamos en el enfoque occidental clásico” (Knapp, 1986: 112). Armand, que también ha analizado la obra de Poe, contrapone igualmente los dos términos, afirmando que “the Gothic was an alien revival which took root in an age devoted to one supreme mode –that of Classicism, with its fidelity to decorum, uniformity, and the rule of law”<sup>8</sup> (Armand, en Thompson (ed.), 1974: 66). A lo largo de esta tesis se comentarán otros ejemplos destacados; de momento, valga lo dicho para mostrar que la comparación con los clásicos grecolatinos sirve muy frecuentemente como telón de fondo en la crítica literaria sobre lo gótico, y que la relación entre las dos literaturas se ha planteado habitualmente en términos de oposición o, por lo menos, de contraste.

Algunos estudiosos han precisado más las circunstancias de esta relación entre lo gótico y lo clásico. Rosemary Jackson sitúa el origen de lo gótico en el mismo orden clásico, conectando así estos dos elementos estéticos: “confined to the margins of the

<sup>7</sup> “La necesidad de juzgar las producciones románticas y feudales de acuerdo con ellas mismas, y no con lo clásico”.

<sup>8</sup> “Lo gótico es una recreación extranjera que hunde sus raíces en una época dedicada a un estilo supremo –el del clasicismo, con su fidelidad al decoro, a la uniformidad y a la norma de la ley”.

Enlightenment culture, these ‘fortresses of unreason’ were both created *by* the dominant classical order and constituted a hidden pressure *against* it”<sup>9</sup> (Jackson, 1981: 96). Victor Sage, por su parte, da un paso más allá, y pone en duda la idea de oposición, replanteándose con ello las relaciones entre lo clásico y lo gótico:

Its [Gothick’s] most obvious reading for a modern reader is perhaps “anti-Classical” or “medieval”, and this is how Bishop Hurd is using it in his *Letters on Chivalry and Romance* of 1762 ...

But it is doubtful if all eighteenth-century readers saw the relation between the present and the past in such a schematic way as the opposition between “classical” and “anti-classical” implies. “Anti-classical” covers a whole host of things. One familiar meaning of “Gothick”, for example, assumes that it is barbarous, Catholic, feudal and Norman in origin –everything opposed to the civilised “Augustan” classicism of contemporary England. But, as Samuel Klinger shows in his fascinating historiographical survey, “The Goths in England”, there is a well-established Whig tradition which sees “Gothick” as native, Protestant and “democratic” and the very foundation of contemporary English culture. The pointed arch was thought by some to derive from the groves of the Druids, and it was elided, as a symbol, with the social system of the Germanic tribes of Northern Europe from which the English derive their social organisation ...

Thus the term “Gothick” itself is an ambiguous one, incorporating many shades and combinations of association. For the eighteenth-century reader, it was an almost unpredictable intersection of religious belief, or aesthetic taste and political inclination<sup>10</sup> (Sage, 1990: 17-18).

<sup>9</sup> “Relegado a la periferia de la cultura de la Ilustración, estas ‘fortalezas de lo irracional’ fueron a la vez creadas por el orden clásico dominante y constituían una presión oculta contra él”.

<sup>10</sup> “Su significado más obvio para el lector moderno es quizá ‘anti-clásico’ o ‘medieval’, y así es como lo utiliza el obispo Hurd en sus *Letters on Chivalry and Romance* de 1762 (...).

Pero no es seguro que todos los lectores del siglo XVIII vieran la relación entre el presente y el pasado de una forma tan esquemática como la que representa la oposición entre lo ‘clásico’ y lo ‘anticlásico’. Lo ‘anticlásico’ abarca una gran cantidad de cosas. Un significado habitual de lo ‘gótico’ asume, por ejemplo, que es bárbaro, católico, feudal y normando en su origen –todo ello opuesto al civilizado clasicismo augusto de la Inglaterra contemporánea. Pero, como Samuel Klinger muestra en su fascinante estudio historiográfico, ‘Los Godos en Inglaterra’, también hay una tradición *Whig* muy

Sage no llega a profundizar en el alcance del término “anti-clásico” dentro de la literatura gótica más allá de lo que se sugiere en esta cita; no obstante, su precisión es muy significativa, y recuerda a los lectores que, aunque resulta tentador inferir una oposición entre lo clásico y lo gótico, la realidad es mucho más compleja<sup>11</sup>.

Estos planteamientos teóricos, todos ellos relativamente recientes, se asientan en otro enfrentamiento más general, en el que se oponen Clasicismo y Romanticismo. Sin embargo, esta dicotomía tampoco es siempre aplicable en todos los casos y en el mismo grado, como bien matizó Gilbert Highet en su conocido manual *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (publicado por primera vez en 1949). Highet advirtió que era “un lugar común de la crítica contrastar principios ‘clásicos’ y principios ‘románticos’, y dar por sentado que los grandes poetas de la era revolucionaria desdeñaban la literatura griega y latina y huían de ella”. Ante esto Highet se muestra tajante, y afirma que “es éste un falso concepto que impide a muchos lectores modernos comprender el período” (Highet, 1996: 103). Unos años más tarde, esta misma idea es también defendida por Harry Levin, en su *Contexts of Criticism*:

Now the opposite number with which *classical* finds itself most often yoked is *romantic*; and *romantic* enjoys the historical advantage of having, as an innovation, challenged the *status quo* described by *classical*. Hence romanticism has defined itself, through a sequence of polemical manifestoes, as practically everything that classicism was not. ... But as the observer who signed himself Stendhal clearly noted, perhaps because he was not an engaged romanticist, the romantic simply happened to be the contemporary at a moment when the

---

asentada que ve lo ‘gótico’ como nativo, protestante y ‘democrático, y como la verdadera fundación de la cultura inglesa contemporánea. Algunos pensaron que el arco ojival derivaba de los bosques de los druidas, y se suprimió como símbolo con el sistema social de las tribus germánicas del Norte de Europa, de las que los ingleses tomaron su estructura social.

Por tanto, el término ‘gótico’ es en sí mismo ambiguo, e incorpora muchos matices y combinaciones que se asocian. Para el lector del siglo XVIII era una intersección casi impredecible de creencias religiosas, de gusto estético y de inclinación política”.

<sup>11</sup> Es curioso, incluso, que, en su descripción, un elemento tan “gótico” como el arco ojival ni siquiera provenga de los godos, sino que de la cultura druídica.



classical was the traditional: what had appealed to the readers of his great-grandfathers' day<sup>12</sup> (Levin, 1957: 39-40).

Pero los clásicos, dice Highet, siguen estando presentes en ese gran momento de cambio que abarca desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la primera mitad del XIX: “no se olvidó a los autores de la Antigüedad durante esta época. Lejos de eso, se les dio una nueva interpretación: se les releyó con una comprensión más profunda y para encontrar en ellos un mensaje distinto” (Highet, 1996: 104). Highet atribuye la necesidad de esta relectura al cansancio de algunas formas de inspiración poética demasiado trilladas, que habían hecho de los clásicos una norma estricta y autoritaria. “Semejantes reglas”, afirma Highet, “no eran ni necesarias ni clásicas. El calificativo que espontáneamente sentimos adecuado para ellas es el de ‘clasicistas’, que no es lo mismo que clásicas, sino que supone un afán expreso de imitar a los clásicos” (Highet, 1996: 107). Levin corrobora la observación de Highet, haciendo notar la tardía incorporación del término “clasicismo” (en compasión con otros términos ya incluidos, como *classique* y *romanticism*) en el famoso diccionario de Émile Littré:

... In the broad-minded lexicon of Littré, it is *le classicism* which is stigmatized as a neologism. This would seem to suggest that, so long as the concept prevailed, the term was hardly necessary; only when confronted by a dialectical alternative could the classical be seen as a rival movement, and not an eternal order. The suggestion is supported by the fact that *classicism* was introduced into English, along with a number of other words in -ism, by the arch-romantic and philo-Germanic Carlyle in 1837. German literary history, in referring to its eighteenth century as *Klassizismus* and to its post-romantic period as

<sup>12</sup> “El opuesto con el que *clásico* se relaciona ahora más a menudo es *romántico*; y *romántico* cuenta con la ventaja histórica de haber desafiado de una forma novedosa el *status quo* descrito por lo *clásico*. Desde este momento, el Romanticismo se ha definido a sí mismo como lo que no es ‘clasicismo’, a través de una serie de controvertidos manifiestos. (...) Pero como ha advertido claramente el observador que se hace llamar Stendhal, quizá porque él no es un ‘romanticista’ comprometido, simplemente lo romántico resultó ser contemporáneo cuando lo clásico era tradicional: lo que había atraído a los lectores en tiempos de su bisabuelo”.

*Klassik*, remind us that classicism need not always be classical<sup>13</sup>  
(Levin, 1957: 40).

La ampliación de los temas de interés, así como el abandono de determinados motivos del mundo clásico, pareció que marcaba un enfrentamiento irreconciliable entre los nuevos escritores románticos y la literatura grecolatina. Pero de nuevo la realidad literaria es más compleja de lo que ha quedado reflejado por la crítica, ante lo que Highet hace su propuesta de lectura: “en vez de considerar este período como época de reacción, es preciso ver en él una época de expansión y exploración” (Highet, 1996: 108). El punto de partida de Highet es muy válido y acertado, y sin duda mucho más preciso que otros estudios críticos a la hora de definir la relación entre Clasicismo y Romanticismo; no obstante, a lo largo de su capítulo el mismo Highet sigue utilizando recurrentemente el término “anticlásico” para referirse a la distancia que los románticos establecieron con respecto a la lectura de los autores grecolatinos que hizo la generación precedente, reforzando así una dicotomía que parece perpetuarse en la mayoría de los estudios críticos, y que se aplicó especialmente en lo gótico como manifestación concreta de lo romántico.

Ya se ha visto en el capítulo 1 cómo en el concepto de gótico confluyó un doble significado: por una parte, era un símbolo de oscuridad y barbarismo; por otra, una cultura perdida y genuina que exigía ser recuperada. Ideológicamente, se reviven las invasiones bárbaras en Europa: el Imperio Romano, resucitado durante la Ilustración, debía caer otra vez, y también ahora los nuevos “godos” se convertirían en sus enemigos más acérrimos. Sin embargo, al igual que en su momento los pueblos bárbaros asumieron parte de la cultura clásica, tampoco los nuevos escritores góticos pueden prescindir del sustrato clásico, que, consciente o inconscientemente, sigue presente en sus libros. Al fin y al cabo, la literatura gótica es, como ya se ha dicho, el

<sup>13</sup> “En el liberal diccionario de Littré, es *le classicism* el que fue catalogado como neologismo. Podría parecer que esto sugiere que, durante el tiempo que prevaleció el concepto, el término apenas fue necesario; sólo cuando se confronta con una alternativa dialéctica, lo clásico podría verse como un movimiento rival, y no como un orden eterno. Esta posibilidad es apoyada por el hecho de que la palabra *classicism* fue introducida en el inglés, junto con otras palabras en -ism, por el ‘archiromántico’ y filogermano Carlyle, en 1837. La historia literaria alemana, al referirse al siglo dieciocho como *Klassizismus* y al periodo post-romántico como *Klassik*, nos recuerda que el clasicismo no tiene por qué ser siempre clásico”.

origen de la literatura fantástica moderna, y la fantasía tampoco estaba ausente de la literatura clásica<sup>14</sup>.

La relación entre lo clásico y lo gótico en la literatura, por tanto, no es tan simple como parece en un primer momento. No se puede hablar de una influencia unidireccional, que se justifique simplemente por el prestigio o la superioridad de una de las literaturas; ni tampoco se trata estrictamente de una clara contraposición de conceptos, esto es, del rechazo absoluto hacia una determinada estética. El término más adecuado para definir el contacto entre estas literaturas sería el de “tensión”. Según el *DRAE*, tensión es el “estado de un cuerpo sometido a la acción de fuerzas opuestas que lo atraen”; este conglomerado de fuerzas que se imanan y se repelen al mismo tiempo es justamente la realidad que reflejan los contactos entre la literatura gótica y la literatura clásica, unidas por sus polos opuestos. Las diferentes literaturas, por tanto, no son elementos aislados que trabajan individualmente, sino que forman parte de un sistema en el que todo está relacionado a través de redes literarias. Éste es el punto de partida que toman autores como Claudio Guillén, en su conocido libro *Entre lo uno y lo diverso*, donde desde el mismo título se evoca la idea de tensión:

No hablo de opciones de fácil resolución, a favor de tal o cual postura, sino de tensiones, lo repito, que de por sí configuran una disciplina, una estructura interna, convirtiéndose en objeto de estudio. Así comprendemos que el comparatista es quien se niega a consagrarse exclusivamente tanto a uno de los dos extremos de la polaridad que le concierne —lo local— como a la inclinación opuesta —lo universal— (Guillén, 2005: 30).

García Jurado (1999a) ha demostrado la funcionalidad que tiene la idea de tensión dentro de los contactos que se establecen con la literatura latina<sup>15</sup>, dando a entender que, en este caso, las “tensiones o polaridades” son “de sumo interés para trazar una suerte de ‘historia alternativa’ que permita ver no tanto la literatura latina

<sup>14</sup> Este hecho se verá más ampliamente desarrollado en el capítulo 5.

<sup>15</sup> García Jurado analiza concretamente siete tensiones: autor literario / filólogo, aquí / allí, cosmopolitismo / localismo, erudición / fabulación, antigüedad / presente, clasicismo / modernidad, autores universales / raros

desde el punto de vista de los filólogos o sus historiadores como desde el de unos lectores especiales: los propios autores modernos” (García Jurado, 1999a: 47).

A lo largo de este capítulo se analizarán fuentes literarias y conceptos que serán esenciales para el desarrollo de esta tesis, pues a partir de ellos surge la literatura gótica en el siglo XVIII. Se tratarán, en primer lugar, las fuentes históricas, una valiosísima fuente de documentación para los autores góticos del XVIII, que utilizaron los clásicos grecolatinos para instruirse sobre las costumbres y la vida de los pueblos bárbaros, concretamente de los godos. A continuación se estudiarán las fuentes literarias clásicas de las que se han servido los escritores modernos para elaborar su propia propuesta poética. Finalmente, las fuentes mitológicas descubrirán la faceta más oscura del mundo grecolatino, lejos del equilibrio, la armonía y el realismo que se le adjudicó en el Neoclasicismo. En una segunda parte, dentro de este mismo capítulo, se analizarán algunos conceptos que marcaron los movimientos culturales del Romanticismo, y que contribuyeron igualmente al nacimiento de la literatura gótica. Se analizará aquí más detenidamente el significado de lo clásico, lo romántico, lo sublime y lo grotesco, a partir de los principales textos y ensayos que fueron aportando entidad literaria a estos conceptos. El estudio de todos estos elementos mostrará las muchas y diferentes perspectivas que convergen en las relaciones entre lo gótico y lo clásico, tanto en su origen, como en su desarrollo.

## 2.- FUENTES CLÁSICAS PARA LA ELABORACIÓN DE LO GÓTICO

Son varias las fuentes grecolatinas en las que los germanos o los godos salen a colación, y muchas de ellas fueron leídas desde el siglo XVIII por los escritores interesados en el mundo gótico. Algunas de ellas potenciaron el gusto por lo gótico, con todas las connotaciones que asumió el término durante este siglo, pero otras ejercieron una fuerte oposición hacia esta estética, que se desviaba de los cánones establecidos. Se mencionarán a continuación las fuentes grecolatinas (históricas, literarias y mitológicas) más significativas para el desarrollo de la novela gótica.

## 2.1.- FUENTES HISTÓRICAS

La *Germania* (ca. año 98) de Tácito<sup>16</sup> fue para los ingleses del Romanticismo una de las principales fuentes para conocer la vida y las costumbres del pueblo godo<sup>17</sup>. Hay diferentes hipótesis sobre el lugar que ocupa este ensayo dentro de toda la producción del autor (*vid.* Requejo en Tácito, 2001: 71-72). Algunos la han visto como un esbozo de sus *Historiae* (Arnaldo y Bongi), otros como un excursus de aquéllas (Mommsen), y finalmente hay quien la considera una obra independiente (política, obra de salón o tratado étnico-geográfico). Aunque no está muy clara la intencionalidad del autor en esta obra, sí es evidente que Tácito presenta a los germanos como poseedores de un gran valor militar, destacando su sentido de la libertad y de la justicia, así como su cercanía con el mundo natural; pero también ve en ellos una amenaza al Imperio Romano, y critica sus aficiones al juego y a la bebida, así como su inactividad en tiempos de paz. Tácito se inspira, entre otras obras, en *Bella Germanica* de Plinio el Viejo, que abarcan todas las guerras contra los germanos. Plinio quiso rendir honores a Druso Nerón, muerto en batalla el 9 d. C., y para ello redactó esta obra de 20 libros durante el tiempo que prestó servicio militar en el Rhin.

Frente a la perspectiva romana de Tácito, cinco siglos más tarde Jordanes publica sus *Getica* (año 551), donde hace a los godos dueños de su propia historia y vencedores de Roma. Como señala Sánchez Martín (en Jordanes, 2001: 28), esta obra cambió radicalmente la perspectiva de la historiografía romana, pues será “por vez primera en la obra de Jordanes donde Roma y su imperio no ocupen el papel de protagonista y eje de los acontecimientos, sino que se conviertan de repente en parte marginal del relato en función de la historia goda”. Sin pararse tanto en las descripciones culturales que hizo Tácito en *Germania*, Jordanes hace hincapié sobre

<sup>16</sup> Además de ser una fuente de documentación importante, Tácito también aparece citado explícitamente en alguna novela gótica, como *The Misteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe.

<sup>17</sup> En la introducción que hizo a su traducción del texto latino en 1777 (*A Treatise on the Situation, Manners, and Inhabitants of Germany, & the Life of Agrícola*, traducido por John Aikin, London, J. Johnson, 1777), John Aikin afirmó que “*Treatise on the Manners of the Germans* has ever been esteemed as one of the most precious relics of the political or historical writings of antiquity; and by the course of events has been rendered more important to modern times than its author probably expected, who could scarcely foresee that the government, policy, and manners of the most civilized parts of the globe, were to originate from the woods and deserts of Germany” (Aikin, en Clery y Miles 2000: 49).

todo en el sentido de libertad de los godos, un pueblo viril y virtuoso. En este caso, la perspectiva gótica de la obra está ya determinada por la misma procedencia del autor, que parece que pudo ser godo o alano<sup>18</sup>.

Para su *Getica*, Jordanes partió de la obra en doce volúmenes de Casiodoro, *Historia de los godos*, hoy perdida. Hay diferentes hipótesis sobre la relación entre la obra de Casiodoro y la de Jordanes: la mayoría de los críticos considera que Jordanes hizo tan sólo un epítome de la obra de Casiodoro; pero otros estudiosos opinan que la obra de Jordanes tiene suficiente autonomía y originalidad con respecto a la de Casiodoro. Hay quien incluso habla de una colaboración entre los dos autores. Finalmente, los argumentos más conciliadores entre todas las tendencias afirman la intención de Jordanes de resumir la obra de Casiodoro, pero haciendo también una gran aportación personal, que a veces se distancia del pensamiento de aquél. Ésta es la postura de Sánchez Martín (en Jordanes, 2001: 23), que propone leer atentamente el prólogo que escribe Jordanes, donde éste explica su método de redacción<sup>19</sup>, al margen de cualquier otra especulación que pueda hacerse al respecto.

Los *Getica* de Jordanes y la *Germania* de Tácito fueron probablemente las dos principales fuentes de información que se utilizaron durante los siglos XVIII y XIX para conocer a los godos y el contexto histórico y social en el que vivieron. Pero durante los cinco siglos que separan una obra de la otra hay también otros autores que recogieron en sus escritos la evolución de las relaciones entre godos y romanos. Una de las primeras narraciones históricas sobre las invasiones godas se incluye en la obra de Amiano Marcelino *Res Gestae* (382-397 d. C., si se acepta la composición de la obra en dos partes), una extensa historia del Imperio Romano con la que pretendía continuar los *Annales* y las *Historiae* de Tácito. Su obra es una fuente imprescindible para una de las batallas más importantes que se libraron contra los godos, la batalla de Adrianópolis, donde se enfrentaron Valente (al mando del Imperio romano) y Fritigerno (al mando del pueblo godo)<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Sobre la vida y la obra de Jordanes, *vid.* Sánchez Martín (en Jordanes, 2001).

<sup>19</sup> “Ad quos et ex nonnullis historiis Graecis et Latinis addidi convenientia, initium finemque et plura in medio mea dictione permiscens”, (Ior.*Get.*0.3).

<sup>20</sup> Los godos aparecen sobre todo en los libros XXVII y XXXI de la obra de Amiano Marcelino. La batalla de Adrianópolis se narra en el libro XXXI.

Fue, asimismo, importante la obra de Claudiano, *De Bello Gothico* (o *De Bello Getico*, según diferentes ediciones: 402-403 d. C.), que, en clave épica, incide en las batallas entre el pueblo romano y las tribus germanas. Claudiano es un poeta latino de origen griego que defendió los intereses de Estilicón, un general vándalo al servicio de la Roma de Occidente. Estilicón se enfrentó al visigodo Alarico, que conquistó Roma después de que muriera su rival. Por su estilo elegante y controlado, Claudiano ha sido considerado el último gran poeta latino, y uno de los continuadores de Virgilio.

En la literatura griega Procopio de Cesarea también escribió una historia sobre las guerras contra los godos. Como consejero legal del famoso general Belisario, Procopio presenció muchas de las batallas que describe en sus obras. Entre el 545 y el 552, Procopio publica y corrige un conjunto de siete libros que agrupó bajo el título *Πόλεμον* (Historia de las guerras)<sup>21</sup>. Los libros del V al VII constituyen un *De Bello Gotico*, donde Justiniano tiene un papel protagonista.

Por último, dentro de las obras historiográficas modernas debe desatacarse *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, de Edward Gibbon (1776), una obra fundamental en el mundo anglosajón (véase el apéndice V). A partir de ella se configuran la imagen de Roma y de los godos que prevalece durante el Romanticismo inglés.

## 2.2.- FUENTES LITERARIAS

Al margen de las fuentes históricas, las poéticas de la Antigüedad (especialmente las de Aristóteles, Horacio y Pseudo-Longino) también captaron la atención de los escritores durante la gestación de la literatura gótica. En primer lugar, los escritores góticos se alejan conscientemente del concepto de mimesis de Aristóteles y de su idea de que el arte debe reflejar la naturaleza. A esta nueva literatura ya no le interesan las acciones y las actitudes verosímiles, como señalaba Aristoteles<sup>22</sup>, sino que buscan, ante todo, lo extraño, lo que está fuera del mundo real. Sin embargo, como se

<sup>21</sup> Posteriormente se añadió un libro VIII, con los acontecimientos del año 552.

<sup>22</sup> “Θανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον”. (Arist. *Po.* 1451a).

verá a lo largo de esta tesis, los autores góticos sí se interesaron más por la conjunción aristotélica de “terror y piedad” que debía acompañar a la tragedia: “οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἢ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν”<sup>23</sup> (Arist.*Po.*1452a).

Mucho más radical parece en un principio la oposición que representa Horacio<sup>24</sup> frente a la estética gótica. Su tratado de estilo *Epistula ad Pisones* (o *Ars Poetica*) fue durante mucho tiempo una obra de referencia para el estilo literario, a veces incluso por encima de la *Poética* de Aristóteles. Y no hay duda de que también llamó la atención de los escritores de literatura gótica desde sus primeros versos, en los que, como metáfora de la falta de armonía en un discurso literario, Horacio describe un ser monstruoso que ha quedado en la retina de muchos lectores:

Humano capiti cervicem pictor equinam  
iungere si velit et varias inducere plumas  
undique collatis membris, ut turpiter atrum  
desinat in piscem mulier formosa superne,  
spectatum admissi risum teneatis, amici?<sup>25</sup> (Hor.*Ars.* 1-5)

Aunque con esta imagen Horacio quiere expresar su rechazo a cualquier estética que se aleje de la realidad, también evoca el mundo de fantasía tan recreado en la literatura gótica, lleno de seres monstruosos y personajes grotescos. Sin embargo, nada estaba más lejos de la intención de Horacio, para quien el monstruo no es sólo símbolo de un discurso mal redactado, sino también del tipo de contenido que no debe ser puesto en escena:

<sup>23</sup> “ (...) La imitación no lo es sólo de una acción completa, sino también de hechos capaces de provocar el terror y la compasión” (traducción de López Eire, 2002: 55).

<sup>24</sup> Horacio se revela como un autor muy adecuado para ser citado. Curiosamente, Horacio es el poeta más citado en epígrafes de la revista *The Spectator*, en los que se destaca, sobre todo, su faceta satírica. Véanse, los ejemplos recogidos en la página web <http://elmismodiario.blogspot.com/2006/06/todos-los-epigrafes.html>, dedicada, entre otras cosas, al estudio de esta revista. Asimismo, caben destacar los estudios llevados a cabo por el proyecto de la Universidad del Estado de Monclair, *The Spectator Project* (<http://meta.montclair.edu/spectator>).

<sup>25</sup> “Si un pintor quiere unirle a una cabeza humana la cerviz de un caballo y ponerle plumas diversas a un amasijo de miembros de vario acarreo, de modo que remate en horrible pez negro lo que es por arriba una hermosa mujer, invitados a ver semejante espectáculo, ¿aguantaréis, amigos míos, la risa?” (traducción de Moralejo, 2008: 383).



(...) non tamen intus  
 digna geri promes in scaenam multaque tolles  
 ex oculis, quae mox narret facundia praesens.  
 Ne pueros coram populo Medea trucidet,  
 aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,  
 aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem.  
*Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi*<sup>26</sup> (Hor. *Ars.*  
 182-187. Cursiva de la autora de la tesis).

En definitiva, Horacio es en el siglo XVIII un poeta ambiguo, que sugiere una doble lectura: por una parte, los contrarios a la nueva literatura gótica encontraron en su *Epistula ad Pisones* un argumento de autoridad<sup>27</sup>; por otra, su obra le sirve a los nuevos autores góticos (como Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, o Charles Robert Maturin) para transformar los modelos poéticos tradicionales.

Frente a la oposición que en parte representaban Horacio y Aristóteles, el tratado de Pseudo-Longino fue una fuente indispensable para elaborar el concepto de lo “sublime”, que tanto rendimiento tuvo en la literatura gótica, y del que se hablará más adelante.

Además de estas obras, que han contribuido a la literatura gótica desde un marco teórico, cabe destacar la influencia que, como género, pudo tener la novela antigua en la novela moderna (y, concretamente, en la novela gótica). Recuérdese que también la novela helenística es enteramente ficcional y se acerca a lo maravilloso, alejándose cada

<sup>26</sup> “Sin embargo, no has de sacar a la escena las cosas que pide el decoro que ocurran entre bastidores, y hurtarás a los ojos no pocas que luego habrá de contar la elocuencia de uno que haya estado presente: que no degüelle Medea a sus hijos delante del pueblo; que ante el público no cocine entrañas humanas el sacrilego Atreo, ni se convierta en pájaro Procne ni Cadmo en serpiente. Cualquier cosa así que me muestres, incrédulo la rechaza” (traducción de Moralejo, 2008: 394).

<sup>27</sup> La *Epistula ad Pisones* no es el único texto que interesaba: en la misma época también llamaba la atención la faceta satírica de Horacio. Ya en 1738, Jonathan Swift hace una imitación de la traducción de Alexander Pope de la Sátira VI del libro II de Horacio (*An Imitation of the Sixth Satire of the Second Book of Horace*, 1738). En esta sátira se trata uno de los tópicos de Horacio: las ventajas del campo y la vida relajada frente al bullicio de la ciudad. Pope y Swift retoman el tono satírico y llevan el tema a la realidad política de su época.

vez más de características como el realismo, que ha configurado en parte la idea moderna del “clasicismo”.

Junto con los ya citados, podrían señalarse muchos otros textos que, o bien sirvieron para inspirar narraciones de corte gótico, o bien fueron releídos como góticos, ya que recrean una atmósfera afín a esta literatura. En el capítulo 4 se recogerán las historias más destacadas en este sentido. Por el momento, no es preciso detenerse más en ello, pues esta antología de textos surgirá, en parte, del análisis de las novelas que se hará a lo largo de esta tesis. Se comprobará entonces el verdadero alcance de la literatura clásica dentro de las novelas góticas.

### 2.3.- FUENTES MITOLÓGICAS

Dejando a un lado a autores concretos, la literatura gótica encuentra una fuente inagotable de motivos en la mitología clásica, como los sugeridos por Horacio en su *Epistula ad Pisones*. El siguiente fragmento del ensayista Charles Lamb (1775-1834) da una idea del poder evocador de la mitología, sentida como una manifestación de la conciencia:

Gorgons, and Hydras, and Chimaeras –dire stories of Celaeno and the Harpies- may reproduce themselves in the brain of superstition –but they were there before. They are transcripts, types –the archetypes are in us, and eternal<sup>28</sup> (Lamb, 1964: 99).

En muchas ocasiones la mitología se rescata directamente, sin grandes transformaciones ni explicaciones, puesto que muchos personajes y escenas han pasado a formar parte de un imaginario colectivo, y son reconocibles por los lectores. En este caso, pueden aparecer explícitamente citados en la novela (faunos, dríades, sirenas, etc.), o bien ser recreados a través de un personaje o determinadas escenas (Prometeo en *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley; el dios Pan en *The Great*

---

<sup>28</sup> “Gorgonas, Hidras y Quimeras –terribles historias de Celeno y de las Harpías – pueden reproducirse en una mente supersticiosa –pero ya estaban allí antes. Son transcripciones, tipos –los arquetipos que hay en nosotros, y que son eternos”.

*God Pan*, de Arthur Machen; Narciso en *The Portrait of Dorian Gray*, de Oscar Wilde; la lamia en novelas de vampiros, etc.). Muchos de estos personajes mitológicos se asocian con una obra o un autor concretos, como la Circe de Homero, o las Harpías de Virgilio; en algunos de estos casos se puede hablar de figuras literarias, más que de figuras mitológicas, pues suelen repetir las características que se les adjudicó en esos textos. Otras veces la mitología clásica queda más oculta, y es la base para la construcción de otra mitología, una mitología gótica que sigue los mismos parámetros que la clásica, pero que tiene sus propios personajes, sus propios motivos, como la que construyó en sus cuentos H. P. Lovecraft<sup>29</sup>. De una forma u otra los mitos griegos y latinos proporcionan un material literario muy valioso, que pasa a formar parte de los nuevos bestiarios que se crean dentro de la literatura gótica.

### 3.- CONCEPTOS BÁSICOS EN LA TENSION ENTRE LO CLÁSICO Y LO GÓTICO

Para entender mejor la relación entre lo clásico y lo gótico, es necesario analizar el significado de cuatro términos básicos (lo clásico, lo romántico, lo grotesco y lo sublime), que inciden directamente en esta tensión. Poco a poco, se irán viendo así los puntos de contacto que ideológicamente unen literaturas en apariencia tan distantes.

#### 3.1.- LO CLÁSICO

Algunos términos están actualmente tan asimilados, que pocas veces se plantea cómo surgieron por primera vez, pues ciega a los lectores por una falsa ilusión de que siempre estuvieron ahí. Éste es el caso del término “clásico”, en referencia a la literatura “grecolatina”, un concepto que se carga de nuevos significados durante el siglo XVIII.

En su origen, el adjetivo *classicus* es un término de origen social. Su primer significado se refiere a aquellos ciudadanos “que no son *proletarii*”, esto es, los que, por su riqueza, estaban en la clase más alta del censo. Aulo Gelio (Gell.19.5) es el primero que lo aplica metafóricamente a la literatura, para oponer a autores destacados, frente a otros de segunda fila. Entendiéndose a partir de entonces como un término estético, al

---

<sup>29</sup> Vid. Broncano y Hernández de la Fuente, 2005.

principio se aplicaba sólo a los autores escolares, que eran, fundamentalmente, los griegos y los latinos. Puesto que éstos, a su vez, también se consideraron los más dignos de imitación durante mucho tiempo, el término “clásico” continuó asociándose con la literatura de los mejores escritores, reforzándose así una triple analogía entre una literatura excelente, académica y grecolatina. Pero todo cambia en el siglo XVIII, cuando empieza a cuestionarse el prestigio de la literatura grecolatina, que por primera vez se pone en paralelo con otras literaturas vernáculas (con sus posibles “clásicos”). En palabras de García Jurado (2007a: 173), “este paso es, en toda su sutileza e importancia (ya no se trata de que entre los autores considerados clásicos destaquen los grecolatinos, sino que la condición de ser grecolatinos, como tal grupo, les convierte en clásicos), el que marcará el cambio conceptual que define los siglos XVIII y XIX”, y que entra en el marco general de la batalla entre antiguos y modernos.

Desde el Renacimiento el deseo de recuperar la estética clásica llevó a la aparición del “clasicismo”. Dentro del clasicismo, lo “clásico” como “grecolatino” acabó asumiendo determinadas características demasiado generales (y a veces reduccionistas) que se adjudicaban a los autores griegos y romanos. No obstante, estas convenciones nunca lograron abarcar todos los aspectos del mundo grecolatino.

Es importante notar que, como indica Aguiar e Silva (1988: 298-230), “clasicismo” es un término polisémico con el que se evocan diferentes realidades. Retrotrayéndose a su etimología, Aguiar e Silva identifica el clasicismo, en primer lugar, con “la doctrina de que la creación literaria debe basarse en modelos, de los cuales se derivan la disciplina y las reglas necesarias para el logro de una obra perfecta” (Aguiar e Silva, 1988: 298). Teniendo esto en cuenta, su definición de clasicismo se resume como “un sistema de valores estéticos que tiene su origen en la corriente clásica del Renacimiento y alcanza su estructuración perfecta en la literatura francesa del siglo XVII” (Aguiar e Silva, 1981: 302). Entre las características que se han considerado genuinamente clásicas Aguiar e Silva destaca “el equilibrio y la serenidad del espíritu greco-latino; *el repudio de lo sobrenatural*, el ritmo puramente terreno, el amor a la forma” (Aguiar e Silva, 1981: 299. Cursiva de la autora de la tesis). Como señala más adelante, esta definición del clasicismo “ignoraba el hondo lastre de irracionalismo, de

sombría agitación, de angustiosa vinculación a lo sobrenatural, que predomina en la cultura griega, por ejemplo” (Aguiar e Silva, 1981: 300), y que constituye esa faceta del mundo clásico que tanto interesó a los autores de literatura gótica del siglo XVIII; sin embargo, el marco teórico del concepto ya estaba asentado, y todavía hoy resulta difícil cambiar determinadas presunciones (“sería imposible, no obstante, desvincular los vocablos ‘clásico’ y ‘clasicismo’ de todo lo relativo a Grecia y a Roma”, afirma Aguiar e Silva, 1988: 300). Por último, Aguiar e Silva señala dos significados derivados de “clasicismo”: la designación de los autores en los que se observa la influencia grecolatina, y todo aquello que sigue las constantes “del equilibrio, del orden, de la armonía” (Aguiar e Silva, 1988: 300). Es comprensible, por tanto, que, a partir de asunciones como ésta, la literatura gótica se viera como opuesta a la literatura clásica, pasando por alto el tipo de relación compleja que realmente constituyen.

En el siglo XVIII, el término “clásico” se opone también a “oriental”, a “cristiano” y a “romántico” (*vid.* García Jurado, 2007a: 179), tensiones todas éstas que están simultáneamente presentes cuando nace la novela gótica. El gusto por lo oriental es potenciado por determinados autores, como el ya mencionado explorador Richard Francis Burton. La tensión entre lo clásico y lo cristiano (de la que se hablará más detenidamente en el capítulo 3) parte de la identificación de lo clásico y lo pagano, y fue uno de los temas comentados por Friedrich Schlegel (*Geschichte der alten und neuen Literatur*), que veía en el cristianismo de la Edad Media un ejemplo de moralidad, en contraste con la anarquía de su tiempo<sup>30</sup>. Finalmente, todo remite a la tensión entre lo clásico y lo romántico, el gran marco teórico en el que se encuadran todas estas nuevas tendencias, y que fue desarrollado extensamente por August Wilhelm Schlegel y Madame de Staël, entre otros<sup>31</sup>.

Con el paso de una literatura fundamentada en la Poética y en la Retórica a un planteamiento historiográfico de los autores y sus obras, nace la disciplina de la Historia de la Literatura, que implica, asimismo, la existencia de diferentes literaturas nacionales, cada una de las cuales considerada como un objeto de estudio por sí misma.

<sup>30</sup> *Vid.* García Jurado, en García Jurado (coord.) (2005: 56-58).

<sup>31</sup> Esta idea se estudiará con más profundidad en el apartado 3.3, donde se hará un análisis de lo “romántico” como concepto.

Es en este momento cuando la “literatura clásica” empieza a entenderse como algo exclusivo de la Antigüedad grecolatina, con sus características propias y al mismo nivel que las literaturas modernas.

### 3.2.- LO ROMÁNTICO

“Romántico” y “Romanticismo” han sido para los teóricos dos de los términos más difíciles de definir. En ellos convergen tantas ideas diferentes, y pueden tener tal variedad de significados, que en realidad sería necesario matizar en cada momento a qué se refiere uno cuando habla de esta época, particularmente complicada<sup>32</sup>. Parte de su polisemia puede entenderse a partir de su evolución semántica, que lo relaciona con lo *romance* (adverbio latino), esto es, “a la manera de los romanos”:

El término ‘romántico’ y sus derivados tienen una interesante historia. En la Edad Media, *romance* quería decir lengua vernácula, derivada del latín, en oposición a éste que era concebido como lengua de cultura. *Enromancier*, *romanear* y *romanz* significaban componer o traducir libros a la lengua vernácula. La obra producida se denominaba *romanz*, *roman*, *romanzo* y *romance*. El *roman* o *romant* pasó a ser una obra imaginativa o *romance* cortesano. Estos términos también querían decir ‘libro popular’. Hay indicios tempranos de que se trataba de algo nuevo, diferente y distinto. Hacia el s. XVII, en Gran Bretaña y Francia, ‘romance’ había adquirido las connotaciones peyorativas de lo extravagante, extraño, exagerado y quimérico. En Francia, se establecía una distinción entre *romanesque* (también con sentido peyorativo) y *romantique* (con el significado de ‘delicado’, ‘suave’, ‘sentimental’ y ‘triste’). Con estos mismos sentidos se empleó en inglés durante el s. XVIII<sup>33</sup>. En alemán, la palabra *romantisch* se empleaba en el s. XVII con el sentido francés de *romanesque* y posteriormente, con mayor énfasis a

<sup>32</sup> De acuerdo con Cuddon (1992), F. L. Lucas (*The Decline and Fall of the Romantic Ideal*) registra más de once mil definiciones de “Romanticismo”, y Burzon (*Classic, Romantic and Modern*) recurre a una larga enumeración de sinónimos para hablar de este término.

<sup>33</sup> *Romanesque y Romantic.*

partir de la mitad del XVIII, en el sentido inglés de ‘suave’, ‘melancólico’ (Cuddon, 1998: 730).

Aguar e Silva añade otros matices en relación con el término ‘romantic’, que se utilizó en Inglaterra:

En el siglo XVII, el adjetivo inglés *romantic* significa ‘como las antiguas novelas’, y puede calificar un paisaje, una escena o un monumento (...) o puede ofrecer un significado estético-literario. (...) No es extraño que, en la atmósfera racionalista que envuelve la cultura europea desde fines del siglo XVII, el vocablo *romantic* pase a significar quimérico, ridículo, absurdo, cualidades (o defectos) que se atribuían precisamente a las novelas y poemas novelescos, tanto de la literatura medieval, como de Ariosto, Boiardo, etc. Igual que ‘gótico’, *romántico* designa, en la época de la ilustración, todo lo que es producto de la imaginación desordenada, lo que resulta creíble y refleja un gusto artístico irregular y mal ilustrado.

Pero, junto a este significado peyorativo, *romántico* ofrece en el siglo XVIII otro sentido: a medida que la imaginación adquiere importancia y se desarrollan nuevas formas de sensibilidad, *romantic* pasa a designar lo que agrada a la imaginación, lo que despierta el ensueño y la emoción del alma, y así se aplica a las montañas, a los bosques, a los castillos, etc. (Aguar e Silva, 1981: 326).

Nos encontramos, por tanto, ante un término complejo, contradictorio en sí mismo, con características positivas y negativas que van cambiando a lo largo del tiempo, y que cada autor utiliza según le resulta más conveniente. Es importante advertir que Roma y Romanticismo son términos emparentados desde el punto de vista etimológico, aunque, como vemos, en el siglo XIX acaban siendo casi opuestos. Como es natural, todas estas contradicciones se activan también cuando se compara el Romanticismo con otros conceptos u otros movimientos. Las relaciones que se establezcan entonces tampoco serán unívocas.

Inglaterra y Alemania fueron los primeros países donde se dejó notar la nueva estética. Uno de los primeros estudiosos en hablar de Romanticismo en sentido literario fue Friedrich Schlegel (*Geschichte der alten und neuen Literatur*), que trató el tema en varios de sus escritos<sup>34</sup> de una forma bastante vaga. Su amiga, Madame de Staël, introdujo el término en los ámbitos académicos franceses. El concepto en sí mismo es tan ambiguo que ni siquiera hay acuerdo sobre cuándo comienza el movimiento, si está unificado, o si debe considerarse la existencia de un “Pre-Romanticismo” (término de principios del siglo XX, defendido sobre todo por Paul Van Tieghem) que sirvió de antesala al movimiento propiamente dicho<sup>35</sup>. Pero, se establezcan o no diferentes etapas en el Romanticismo, lo que sí está claro es que a lo largo del siglo XVIII, y especialmente a partir de la segunda mitad, comenzaron a manifestarse una serie de actitudes que se oponían conscientemente al movimiento precedente, el Neoclasicismo. En el primer capítulo ya se señalaron algunos de los nuevos intereses, especialmente los relativos a la estética gótica: la naturaleza, los sentimientos, la noche, la muerte, el yo del poeta, etc. En este apartado se dirigirá la atención al progresivo distanciamiento del clasicismo y de las referencias greco-latinas.

Ya desde principios del siglo XIX se empezó a concretar una oposición entre lo clásico y lo romántico. Goethe se declaró autor de esta idea<sup>36</sup>, pero quien realmente la desarrolló fue August Wilhelm Schlegel (hermano de Friedrich Schlegel) en su *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809-1811), basándose en la división entre “poesía ingenua” (característica de la literatura grecolatina) y “poesía sentimental” (característica de la literatura romántica) de Schiller. Según Schlegel, mientras que el arte antiguo es “armonioso”, “sencillo”, “claro” y refleja los “arquetipos eternos de las cosas”, el arte romántico responde a una “secreta aspiración al caos”, tiene “un aspecto fragmentario y un desorden aparente” y muestra “cosas nuevas y maravillosas”<sup>37</sup>. La

<sup>34</sup> Vid. García Jurado, en García Jurado (coord.) (2005: 56-58).

<sup>35</sup> La diferencia entre el Pre-Romanticismo y el Romanticismo ha sido uno de los temas de debate de la teoría literaria del siglo XX. La cuestión que se discute principalmente es si el Pre-Romanticismo tiene unas características propias y es, por tanto, un movimiento diferente al del Romanticismo, o bien si es tan sólo una preparación de las nuevas tendencias, y debe estudiarse como parte de éstas (vid. Aguiar e Silva, 1981: 321-322).

<sup>36</sup> Vid. García Jurado (2007a: 171 n 19).

<sup>37</sup> Citado en Aguiar e Silva, 1981: 328.



oposición estética que hace Schlegel esconde igualmente una oposición de mentalidad, profundizando más, de esta forma, en las diferencias entre ambos movimientos.

Las ideas de Schlegel fueron ampliamente difundidas por la traducción francesa de Madame. Necker de Saussure, así como por el ensayo *De l'Allemagne*, de Madame de Staël. También fueron importantes los estudios de Friedrich Bouterwek (*Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, 1801-1805), que, como ya en el siglo XX haría también René Wellek (*Concepts of Criticism*, 1963), define el Romanticismo por oposición con el Neoclasicismo, marcando aún más las distancias entre los dos movimientos.

En definitiva, partiendo de la misma definición de “romántico”, se puede concluir que la relación entre el clasicismo y el Romanticismo se caracteriza por su complejidad. Aunque etimológicamente están conectadas, lo cierto es que adquirieron significados muy diferentes; y, mientras que, al principio, “lo romántico” surgió como un término peyorativo para designar un arte caótico y oscuro, las connotaciones negativas acabaron recayendo sobre “lo clásico”, identificado con la frialdad del Racionalismo. Sin embargo, ¿hasta qué punto es posible hablar realmente de oposición, cuando resulta evidente que ambos términos necesitan del otro para definirse? Lovejoy, entre otros, ha puesto en duda que las diferencias entre clasicismo y Romanticismo fueran tan tajantes como se ha querido dar a entender (capítulo 8, “The First Gothic Revival and the Return to Nature”, en *Essays in the History of Ideas*, 1948). Sin embargo, otros análisis como el estudio de Schlegel han sido, en este caso, un arma de doble filo que, en lugar de ayudar a comprender la realidad literaria de la época, se han impuesto como una verdad absoluta.

### 3.3.- LO SUBLIME: EL TERROR Y EL PLACER

En el capítulo anterior ya se señaló que el término “sublime” cobró una especial importancia en el Romanticismo, sobre todo en la novela gótica. Las palabras de Mario Praz reflejan a la perfección el aspecto más gótico de lo sublime frente a lo bello, el otro término de la dicotomía:

El descubrimiento del horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo, en lugar de una categoría de lo bello, acabó transformándose en uno de los elementos propios de la belleza. De lo bellamente horrendo se pasó, a través de una gradación insensible, a lo horrendamente bello (Mario Praz, 1999: 69).

El significado de “sublime”, en realidad, remite a los clásicos grecolatinos, ofreciendo así un puente entre las dos literaturas. Se mencionarán en este apartado a Pseudo-Longino, Joseph Addison y Edmund Burke, tres de los principales teóricos que trataron extensamente este término, y cuyos ensayos determinaron en gran medida su significado durante el Romanticismo. A continuación, se verá cómo todos ellos conectan de alguna forma lo sublime con el mundo clásico, lo que demostrará que se trata de estéticas opuestas.

#### A) PSEUDO-LONGINO

En el siglo I Pseudo-Longino (y anteriormente Cecilio) utilizó el término “sublime” para elaborar un tratado poético que tuvo mucha repercusión en la literatura posterior. El tratado de Pseudo-Longino es exclusivamente literario y formal, pero se convertirá en un punto de partida para el desarrollo del concepto de lo sublime, tal y como se entiende a partir del siglo XVIII.

Pseudo-Longino aplica el término en el campo de la retórica, y en este sentido define lo sublime “ὡς ἀκρότης καὶ ἐξοχή τις λόγων ἐστὶ τὰ ὕψη”<sup>38</sup> (Longin. 1.3). El lenguaje sublime, según Pseudo-Longino, “οὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκρωμένους ἀλλ' εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυᾶ”<sup>39</sup> (Longin. 1.4); es decir, las características de lo sublime dependen en gran medida del efecto que tiene en el espectador. Y más adelante explica: “φύσει γὰρ πῶς ὑπὸ τὰληθοῦς ὕψους ἐπαίρεται τε ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ γαῦρόν τι

<sup>38</sup> “Como una elevación y una excelencia en el lenguaje” (traducción de García López, 1979: 148)

<sup>39</sup> “Conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis” (traducción de García López, 1979: 149).

ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὥς αὐτὴ γεννήσασα ὅπερ ἤκουσεν”<sup>40</sup> (Longin.7.2). En definitiva, afirma Pseudo-Longino que “ὕψος δὲ που καιρίως ἐξενεχθὲν τὰ τε πράγματα δίκην σκηπτοῦ πάντα διεφόρησε καὶ τὴν τοῦ ῥήτορος εὐθύς ἀθρόαν ἐνεδείξατο δύναμιν”<sup>41</sup> (Longin.1.4).

Pseudo-Longino señala cinco fuentes para lograr lo sublime en el estilo literario: el talento para conseguir grandes pensamientos, la pasión vehemente y entusiasta, la formación de figuras (de pensamiento y de dicción), la noble expresión (es decir, la correcta elección de palabras y la dicción metafórica y artística) y la composición digna y elevada (*vid.* Pseudo-Longino, 1979: 158). Estas cinco fuentes dependen siempre del poder de la expresión, que debe estar en la base de todo discurso.

El tratado de Pseudo-Longino, como se puede observar, es exclusivamente literario y formal, pero se convertirá en un punto de partida para el desarrollo de lo sublime tal y como se entiende este concepto en todas las artes a partir del siglo XVIII. Ya Pseudo-Longino identifica lo sublime con el terror, una conexión que estará en la base de la novela gótica. Esta relación aparece concretamente en el capítulo sobre la elección y la acumulación de las ideas, donde el autor aconseja los momentos más sobresalientes y más tensos, y destaca el miedo y el terror, poniendo como ejemplo a Homero, cuyos versos se contraponen al escaso efecto que producen los del poeta Arato:

ἐν γὰρ ἀπὸ πολλῶν λεγέσθω·

*ἐν δ' ἔπες', ὥς ὅτε κύμα θοῇ ἐν νηὶ πέσῃσι*

*λάβρον ὑπαὶ νεφέων ἀνεμοτρεφές, ἡ δὲ τε πᾶσα*

<sup>40</sup> “Nuestra alma se ve por naturaleza transportada en cierto modo por la acción de lo verdaderamente sublime, y, adueñándose de ella un cierto orgullo exultante, se llena de alegría y de orgullo, como si fuera ella la autora de lo que ha escuchado (...). Pues, en realidad, es grande sólo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún imposible, toda oposición y su recuerdo es duradero e indeleble. En una palabra, considera hermoso y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre y a todos” (traducción de García López, 1979: 157-158)

<sup>41</sup> “Lo sublime, usado en el momento oportuno pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador” (traducción de García López, 1979: 149).

*ἄχνη ὑπεκρύφθη, ἀνέμοιο δὲ δεινὸς ἀήτης  
 ἰστίῳ ἐμβρέμεται, τρομέουσι δὲ τε φρένα ναῦται  
 δειδιότες· τυτθὸν γὰρ ὑπέκ θανάτοιο φέρονται.*  
 ἐπεχείρησε καὶ ὁ Ἄρατος τὸ αὐτὸ τοῦτο μετενεγκεῖν,  
*ὀλίγον δὲ διὰ ξύλον αἰδ' ἐρύκει·*

πλὴν μικρὸν αὐτὸ καὶ γλαφυρὸν ἐποίησεν ἀντὶ φοβεροῦ· ἔτι δὲ  
 παρώρισε τὸν κίνδυνον εἰπὼν “ξύλον αἰδ' ἐρύκει”. οὐκοῦν ἀπείργει. ὁ  
 δὲ ποιητὴς οὐκ εἰς ἅπας παρορίζει τὸ δεινόν, ἀλλὰ τοὺς αἰεὶ καὶ μόνον  
 οὐχὶ κατὰ πᾶν κύμα πολλάκις ἀπολλυμένους  
 εἰκονογραφεῖ. καὶ μὴν τὰς προθέσεις ἀσυνθέτους οὔσας  
 συναναγκάσας παρὰ φύσιν καὶ εἰς ἀλλήλας συμβιασάμενος, [ὑπέκ  
 θανάτοιο] τῷ μὲν συνεμπίπτοντι πάθει τὸ ἔπος ὁμοίως ἐβασάνισε, τῇ  
 δὲ τοῦ ἔπους συνθλίψει τὸ πάθος ἄκρως ἀπεπλάσατο καὶ μόνον  
 οὐκ ἐνετύπωσε τῇ λέξει τοῦ κινδύνου τὸ ἰδίωμα.<sup>42</sup> (Longin. 10.5-6).

Es fácil imaginar las resonancias que estas escenas podían tener en escritores del Romanticismo familiarizados con las narraciones góticas; seguramente, a través de Pseudo-Longino muchos de ellos encontraron en Homero y otros autores clásicos un punto de referencia, haciendo así una relectura de lo sublime a partir de un texto clásico.

<sup>42</sup> “Escojo un ejemplo entre muchos:

*Sobre ellos cayó Héctor, como cuando una  
 Ola impetuosa, henchida por los vientos, cae  
 Desde las nubes sobre la ligera nave, que  
 Desaparece totalmente bajo la espuma. La furia  
 Del viento, terrible, brama en las velas y tiemblan  
 Los marineros temerosos en su ánimo, pues apenas  
 Nada los separa de la muerte.*

Arato intentó imitar la misma imagen:

*Un delgado tablón los separa del Hades*

Sólo que el resultado es pobre y pulido, y no terrible. Además, pone un límite al peligro, cuando dice: “Un tablón los separa del Hades”, es decir, los protege. El poeta, por el contrario, no pone límite al terror en ningún momento, sino que él describe más bien hombres que siempre y casi en cada ola están continuamente a punto de perecer. Y, por otra parte, al obligar a reunirse a preposiciones separadas por la naturaleza y forzándolas a combinarse entre ellas, (...) atormenta el verso de la misma forma que el terror que cae sobre ellos” (traducción de García López, 1979: 168)

## B) JOSEPH ADDISON

Entre los números 411 y 421 de *The Spectator* Addison publicó una serie de artículos que se recopilaron bajo el título *On the Pleasures of the Imagination*. En estos artículos (que, acorde con la moda del momento, siempre se introducen con una cita latina) Addison analiza los motivos que provocan el placer de la mente, es decir, las ideas, los pensamientos y las sensaciones que, a través de la imaginación, son deleitantes para el alma. En este contexto relaciona lo placentero con lo terrorífico, creando así parte de la base teórica en la que se apoya el género de la novela gótica.

Addison señala lo bello, lo novedoso y lo grandioso como “placeres de la imaginación”, y no entra en definiciones de lo “sublime”. Sin embargo, sí hace referencia a este término, precisamente para referirse a los clásicos, y concretamente a Homero, a quien Pseudo-Longino también le había aplicado el mismo adjetivo: “Homer fills his readers with sublime ideas, and, I believe, has raised the imagination of all the good poets that have come after him”<sup>43</sup> (*The Spectator*, nº 417. 28 de Junio de 1712). Homero entra en una lista de tres autores clásicos que logran la perfección con sus obras, y que son Homero, Virgilio y Ovidio: “The first strikes the imagination wonderfully with what is great, the second with what is beautiful, and the last with what is strange”<sup>44</sup> (*The Spectator*, nº 417). En el caso de Homero, por tanto, lo sublime se identifica también con la grandeza, presente en la naturaleza inabarcable de sus poemas épicos<sup>45</sup>. Esto se observa también en la definición que hace Addison de “grandeza” (“greatness”), que se refiere a

... The largeness of a whole view, considered as one entire piece.  
Such are the prospects of an open champaign country, a vast uncultivated desert, of huge heaps of mountains, high rocks precipices, or a wide expanse of waters, where we are not struck with the novelty or

<sup>43</sup> “Homero llena la mente de sus lectores con ideas sublimes y, creo, ha elevado la imaginación de todos los buenos poetas que han venido después de él”.

<sup>44</sup> “El primero enciende la imaginación de una forma maravillosa con lo grandioso; el segundo, con lo hermoso; y el último, con lo extraño”.

<sup>45</sup> “Reading the *Iliad* is like traveling through a country uninhabited, where the fancy is entertained with a thousand savage prospects of vast deserts, wide uncultivated marshes, huge forests, misshapen rocks, and precipices” (*The Spectator*, nº 417, June 28, 1712).

beauty of the sight, but with that rude kind of magnificence which appears in many of these stupendous works of nature<sup>46</sup> (*The Spectator*, nº 412. 21 de Junio de 1712).

“Our imagination”, explica Addison, “loves to be filled with an object, or to grasp at anything that is too big for its capacity. We are flung into a pleasing astonishment at such unbounded views, and feel a delightful stillness and amazement in the soul at the apprehension of them”<sup>47</sup> (*The Spectator*, nº 412). Esta idea de ensimismamiento durante la contemplación de lo sublime también había aparecido en Pseudo-Longino<sup>48</sup>, e igualmente será recogida en la definición de Burke. Los tres autores, por tanto, coinciden en la descripción de los efectos sobrecogedores que tiene lo sublime en el espectador.

Por otra parte, aludiendo a Ovidio, Addison hace referencia a un elemento que está muy relacionado con lo fantástico, y que en el siglo XX Todorov calificó como lo “extraño”<sup>49</sup>. Lo “extraño”, de acuerdo con Addison, se identifica con lo “nuevo” y lo “no común”, que “raises a pleasure in the imagination, because it fills the soul with an agreeable surprise, gratifies its curiosity, and gives it an idea of which it was not before possessed”<sup>50</sup> (*The Spectator*, nº 412). Addison explica su definición con el ejemplo del poeta latino: las metamorfosis descritas por Ovidio juegan con el factor sorpresa, y logran que incluso lo monstruoso<sup>51</sup> sea placentero para la imaginación. No obstante, frente a lo grandioso y lo novedoso, Addison prefiere la belleza: “there is nothing that makes its way more directly to the soul than beauty, which immediately diffuses a

<sup>46</sup> “La grandeza de toda una vista, contemplada de una sola vez. Tal es la visión de un país abierto y llano, un desierto vasto y estéril, lleno de montañas con sus piedras y barrancos, o una vasta extensión de agua, donde no nos sentimos conmovidos por la novedad o la belleza de la vista, sino por esa especie de magnificencia vigorosa que aparece en muchas de estas asombrosas obras de la naturaleza”.

<sup>47</sup> “A nuestra imaginación le encanta llenarse con un objeto, o atrapar cualquier cosa que sea demasiado grande para su capacidad. Nos lanzamos de lleno a un asombro agradable, con vistas sin límites, y sentimos una quietud placentera y un maravillarse del alma ante su contemplación”.

<sup>48</sup> Pseudo-Longino hablaba de “éxtasis”.

<sup>49</sup> “When we are in *The Metamorphoses*, we are walking on enchanted ground, and see nothing but scenes of magic lying round us” (*The Spectator*, nº 417, June 28, 1712).

<sup>50</sup> “Despierta el placer en la imaginación, porque llena el alma de una agradable sorpresa, satisface su curiosidad, y le da una idea que nunca antes había sido poseída”.

<sup>51</sup> “Ovid ... shows us monster after monster to the end of *The Metamorphoses*” (*The Spectator*, nº 417).

secret satisfaction and complacency through the imagination, and gives a finishing to anything that is great or uncommon”<sup>52</sup> (The Spectator, nº 412).

Finalmente, Addison hace referencia a la máxima aristotélica sobre el terror y la piedad como dos partes esenciales en el placer de la literatura (confirmando así el papel que desempeña el estagirita en la nueva estética gótica):

The two leading passions which the more serious parts of poetry endeavour to stir up in us, are *terror and pity*. And here, by the way, one would wonder how it comes to pass, that such passions as are very unpleasant at all other times, are very agreeable when excited by proper descriptions. It is not strange that we should take delight in such passages as are apt to produce hope, joy, admiration, love, or the like emotions in us, because they never rise in the mind without an inward pleasure which attends them. But how comes it to pass, that we should take delight in being terrified or dejected by a description, when we find so much uneasiness in the fear or grief which we receive from any other occasion?

If we consider, therefore, the nature of this pleasure, we shall find that it does not arise so properly from the description of what is terrible, as from the reflection we make on ourselves at the time of reading it. When we look on such hideous objects, we are not a little pleased to think we are in no danger of them. We consider them, at the same time, as dreadful and harmless; so that the more frightful appearance they make, the greater is the pleasure we receive from the sense of our own safety. In short, we look upon the terrors of a description, with the same curiosity and satisfaction that we survey a dead monster<sup>53</sup> (The Spectator, nº 418, June 30, 1712. Cursiva de la autora de la tesis).

---

<sup>52</sup> “No hay nada que haga más directo el camino al alma que la belleza, que, a través de la imaginación, difunde una secreta satisfacción y complacencia, y da el toque final a cualquier cosa que sea grandiosa o fuera de lo común”.

<sup>53</sup> “Las dos principales pasiones que las partes más serias de la poesía tratan de despertar en nosotros son el terror y la piedad. Y aquí, por cierto, uno podría preguntarse cómo es que unas pasiones que resultan tan desagradables en todas las demás ocasiones pueden ser muy gratas cuando son excitadas por las descripciones adecuadas. No es extraño que nos deleitemos en pasajes que tienden a producir en nosotros esperanza, alegría, admiración, amor, o emociones semejantes, porque nunca vienen a la mente

Addison, por tanto, explica el placer del terror a partir del alivio que experimenta el espectador al ver que estas escenas son ajenas a él. “These descriptions raise a pleasing kind of horror in the mind of the reader, and amuse his imagination with the strangeness and novelty of the persons who are represented in them”<sup>54</sup>, dice en otro artículo (nº 419. 1 de Julio de 1712). A su vez, esta sensación produce también compasión por el otro, sobre el que recae el verdadero peligro. Como Aristóteles, parece que también Addison remite al efecto catártico de la literatura, esta vez conectado con lo terrorífico. Un siglo y medio más tarde, ya a finales del siglo XIX, el escritor francés Marcel Schwob, heredero de autores góticos como Edgar Allan Poe, insistiría de nuevo en la importancia del texto aristotélico para la creación literaria:

La antigüedad ha comprendido el doble papel que desempeñan el terror y la piedad en la vida humana (...) La expiación de las pasiones, esa purificación del espíritu, como la entendía Aristóteles, no puede ser más que el renacimiento de la calma en un agitado corazón. Pues en el drama sólo había dos pasiones, el terror y la piedad, que debían actuar el uno como contrapeso de la otra y su eclosión interesaba al artista desde un punto de vista muy diferente al nuestro (Schowb, 1981: 10-11).

Al margen del concepto de lo sublime, Addison escribió también en *The Spectator* otros artículos en los que hace referencia a la literatura gótica, donde aparecen “fairies, witches, magicians, demons, and departed spirit”<sup>55</sup> (nº 419. 1 de Julio de 1712).

---

sin un placer consustancial que lo acompañe. Pero, ¿cómo puede ocurrir que obtengamos deleite en ser aterrorizados o paralizados por una descripción, mientras que en cualquier otra ocasión encontraríamos malestar en este miedo o pena?

Si consideramos, por tanto, la naturaleza de este placer, encontramos que no se genera exactamente en la descripción de lo que es terrible, sino en la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos cuando lo leemos. Cuando miramos objetos tan horribles, nos agrada no poco pensar que estamos fuera de este peligro. Los consideramos simultáneamente como aterradores e inocuos; de modo que cuanto más horrible sea su apariencia, mayor es el placer que recibimos desde la sensación de nuestra propia seguridad. En resumen, miramos el terror de una descripción con la misma curiosidad y satisfacción que examinaríamos a un monstruo muerto”.

<sup>54</sup> “Estas descripciones producen un tipo de horror agradable en la mente del lector, y entretienen su imaginación con la extrañeza y la novedad de las personas que se representan”.

<sup>55</sup> “Hadas, brujas, magos, demonios y espíritus de los difuntos”.



En este artículo habla del especial interés de los ingleses por lo tenebroso, y pone como ejemplo a Shakespeare, que será, sin duda, una de las fuentes más importantes de la literatura gótica: “There is something so wild and yet so solemn in the speeches of his ghosts, fairies, witches, and the like imaginary persons”, afirma sobre el dramaturgo, “that we cannot forbear thinking them natural, though we have no rule by which to judge of them, and must confess, if there are such beings in the world, it looks highly probable they should talk and act as he has represented them”<sup>56</sup> (nº 419. 1 de Julio de 1712).

En otro artículo, titulado “Ghost Stories”<sup>57</sup>, Addison retoma el tema de las narraciones de fantasmas y seres sobrenaturales. Esta vez, llama a la sensatez con respecto a estas historias, pero no se muestra totalmente escéptico y confiesa estar dominado por cierta superstición en este campo. Y aunque anteriormente había afirmado que “the ancients have not much of this poetry among them, for indeed, almost the whole substance of it owes its original to the darkness and superstitions of later ages”<sup>58</sup> (Addison, nº 419. 1 de Julio de 1712), lo cierto es que, para ilustrar sus ideas, se sirve, en esta ocasión, de dos autores clásicos, uno latino y otro griego, que abren y cierran, respectivamente, su texto. Ambos autores clásicos le sirven a Addison para mostrar las dos posibles actitudes ante lo sobrenatural: el rechazo, o la creencia. El autor latino es Persio, que aparece en la cita inicial que encabeza el artículo. La frase recogida por Addison es “ueteres auias tibi de pulmone reuello”<sup>59</sup> (Pers.5.92); corresponde a la sátira V, línea 92, y se refiere a los viejos prejuicios que se instalan en algunas personas. El segundo autor es Hesíodo, que es evocado a través de Milton. Esta alusión tiene que ver más directamente con la existencia de fantasmas en este mundo:

---

<sup>56</sup> “Hay algo tan salvaje y sin embargo tan solemne en sus discursos de fantasmas, hadas, brujas, y este tipo de personajes imaginarios, que no podemos evitar pensar en ellos como algo natural, aunque no tengamos ninguna norma para juzgarlos; y debo confesar que si hay tales seres en el mundo, es muy probable que hablen y actúen como él los ha representado”.

<sup>57</sup> También publicado en *The Spectator* (nº 12, 14 de marzo de 1711. Internet: <http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/fowlerjh/chap8.htm>)

<sup>58</sup> “En la Antigüedad no había mucha poesía sobre este tema; casi toda su esencia debe su originalidad a la oscuridad y las supersticiones de épocas más tardías”.

<sup>59</sup> “... mientras te arranco del pulmón las abuelas chochas” (traducción de Balasch, 2001: 365).

Milton has finely described this mixed communion of men and spirits in Paradise; and had doubtless his eye upon a verse in old Hesiod, which is almost word for word the same with his third line in the following passage:

Nor think, though men were none,  
That Heaven would want spectators, God want praise:  
Millions of spiritual creatures walk the earth  
Unseen, both when we wake and when we sleep;  
All these with ceaseless praise his works behold  
Both day and night. How often from the steep  
Of echoing hill or thicket, have we heard  
Celestial voices to the midnight air,  
Sole or responsive each to other's note,  
Singing their great Creator"! Oft in hands,  
While they keep watch, or nightly rounding walk,  
With heavenly touch of instrumental sounds  
In full armonic number joined, their songs  
Divide the night, and lift our thoughts to heaven<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> "Milton ha descrito adecuadamente esta comunión de hombres y de espíritus en el *Paraíso*; y sin duda tiene la mirada en un verso del viejo Hesíodo, que es casi igual, palabra por palabra, al tercer verso en el siguiente pasaje:

‘No pienses que de no haber  
aquí hombre alguno, el Cielo no tendría  
Expectación y Dios carecería  
De alabanzas; millones de criaturas  
Espirituales transitan por la Tierra  
Sin ser vistas, así cuando velamos  
Como cuando dormimos: todos éstos  
Ensalzan y contemplan sin cesar  
Sus obras todas de día y de noche.  
Cuántas veces desde el desfiladero  
De una colina o un bosque donde el eco  
Se remansa, tú y yo hemos oído  
Voces celestes a la medianoche,  
Solos, o respondiéndose unas a otras,  
Cantando a su Creador; a veces en  
Escuadras cuando están montando guardia  
O durante sus nocturnales rondas  
Con el son de instrumentos celestiales  
Concordes en armónica cadencia,

(Addison, *The Spectator*, nº 12. 14 de marzo de 1711).

Los versos de Hesíodo a los que remite Milton pertenecen a *Los trabajos y los días*:

Αὐταρ ἐπεὶ δὴ τοῦτο γένος κατὰ γαῖα κάλυψε, τοὶ μὲν δαίμονες  
ἀγνοὶ ἐπιχθόνιοι τελέθουσιν ἐσθλοί, ἀλεξίκακοι, φύλακες θνητῶν  
ἀνθρώπων, (οἳ ῥα φυλάσσουσιν τε δίκας καὶ σχέτλια ἔργα ἥερα  
ἐσσάμενοι πάντη φοιτῶντες ἐπ' αἶαν) πλουτοδόται: καὶ τοῦτο  
γέρας βασιλῆιον ἔσχον<sup>61</sup> (Hes.*Op.*1.121-126).

Con esta cita Addison, ya en la primera mitad del siglo XVIII, relaciona a los clásicos con un interés que empezaba a despertarse en su época, el de las historias de terror.

Según lo explicado, se observa que también Addison participa inconscientemente en la filosofía que constituirá la base de la literatura gótica, y relaciona a los clásicos grecolatinos con los términos que van a configurar esta nueva estética. No obstante, y a pesar de su interés por lo sublime en el campo de la literatura, parece que en lo que se refiere a la arquitectura Addison se muestra contrario a los gustos góticos, y en la oposición entre lo clásico y lo gótico se decanta claramente por lo primero:

Let any one reflect on the disposition of mind he finds in himself, at his first entrance into the Pantheon at Rome, and how his imagination is filled with something great and amazing; and at the same time consider how little, in proportion, he is affected with the inside of a Gothic cathedral, though it be five times larger than the other; which can arise

---

Sus cánticos se turnan en la noche  
Y al Cielo elevan nuestros pensamientos” (Milton, 2006: 206)

<sup>61</sup> “Y ya luego, desde que la tierra sepultó esta raza, aquéllos son por voluntad de Zeus démones benignos, terrenales, protectores de los mortales (que vigilan las sentencias y malas acciones *yendo y viniendo envueltos en niebla, por todos los rincones de la tierra*) y dispensadores de riqueza; pues también obtuvieron esta prerrogativa real”

from nothing else, but the greatness of the manner in the one, and the meanness in the other<sup>62</sup> (*The Spectator*, nº 415, June 26, 1712).

### C) EDMUND BURKE

Probablemente, el ensayo que más se centra en lo sublime y que más influencia tuvo en la gestación de la novela gótica fue *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful* de Edmund Burke (1729-1797). En su obra Burke define lo sublime a partir de los efectos que tiene en el espectador, destacando el terror y la fascinación, el placer y el dolor, como elementos indispensables dentro de este concepto. De esta forma amplía el significado (exclusivamente retórico) que propone Pseudo-Longino, y opone la categoría de lo sublime a la de la belleza, una idea que Addison y otros muchos habían destacado como lo más elevado en las artes.

El ensayo de Burke incorpora los clásicos grecolatinos en dos sentidos: por una parte, le sirven al autor como argumento de autoridad para las ideas que expone<sup>63</sup>; por otra, y a partir de este uso ejemplificador de los clásicos, Burke señala los aspectos “sublimes” de la cultura grecolatina, un motivo que comparte con la novela gótica<sup>64</sup>. El primer autor al que hace referencia es, como en el ensayo de Pseudo-Longino y en los artículos de Addison, Homero, que en sus versos de la *Iliada* (24.480-482) logra un efecto sublime, por cuanto consigue un placer que surge del dolor y del peligro. En los primeros capítulos se cita también la *Odisea* (4.100-104), donde la imagen de Menelao frente a sus amigos, marcados ya por el fatal destino, está cargada de una mezcla de tristeza y placer, lo que igualmente impregna toda la escena de una gran sublimidad.

<sup>62</sup> “Que cualquiera reflexione sobre la disposición de su ánimo la primera vez que entra al Panteón de Roma, y sobre cómo su imaginación se siente llena de algo grandioso y sorprendente; y al mismo tiempo que considere lo poco impresionado que se siente en el interior de una catedral gótica, aunque sea cinco veces más grande que el Panteón. Esto no puede surgir de nada más que la grandeza de la forma del uno, y la bajeza de la otra”.

<sup>63</sup> La misma función que cumplían los clásicos en el ensayo de Margaret Fuller (*vid.* González-Rivas Fernández, 2008a)

<sup>64</sup> A lo largo de este apartado se recogerán muchas de las citas que utiliza Burke en su ensayo. Sin embargo, se han seleccionado tan sólo aquellas que tienen que ver más directamente con el tema que aquí se trata, lo sublime y la tensión entre lo gótico y lo clásico, dejando de lado otras igualmente interesantes, pero no tan relevantes en este momento.

Además de las características ya citadas, algunos elementos como la oscuridad de expresión, la ambigüedad en las imágenes, la dificultad de distinguir claramente lo que está ocurriendo, o ciertos sonidos, que pueden ser más estremecedores que cualquier visión, contribuyen también, según Burke, a crear una atmósfera “sublime”. Burke trata de explicar esta sensación recurriendo a la comparación de dos artes: la poesía y la pintura. Se trata de un debate presente en Europa durante esta época, y del que habían participado ya críticos y estetas alemanes, como Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), uno de los poetas más importantes de la Ilustración alemana. Tenía un amplio conocimiento de la Antigüedad clásica, y partiendo del famoso verso de Horacio *ut pictura poesis* (*Epistula ad Pisones*, v. 261), así como del análisis del Laocoonte de Winckelmann, escribió un ensayo que revolucionó las teorías de la estética: *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766). En este estudio, Lessing desestabilizó la imagen idealizada de Grecia que había dibujado Winckelmann, y replanteó la fórmula horaciana (que la tradición había interpretado como una identificación total y sin excepción entre la pintura y la poesía), estudiando las limitaciones de cada una de las artes<sup>65</sup>. Dentro de esta reflexión teórica, y jugando también con las mismas fronteras entre la poesía y la pintura, Burke hace de la necesidad virtud: según el inglés, en la poesía hay ciertas imágenes que no quedan tan explícitas como la pintura, pero son justamente estas “medias tintas” lo que enciende la imaginación del lector y añade sublimidad al relato.

Dentro de los clásicos Burke encuentra algunos ejemplos afines a esta estética oscura que caracteriza lo sublime, como el personaje de la Fama en Virgilio o la Discordia en Homero<sup>66</sup>. Cita también la máxima latina “*primus in orbe deos fecit*

---

<sup>65</sup> Como bien ha señalado Gabrieloni (2001-2004), Lessing “pone en cuestión los dos presupuestos centrales de la comparación interartística tal como se formulaban en la tradición humanista del *ut pictura poesis*: el primero era que la literatura y las artes visuales comparten una aspiración común hacia la mimesis; el segundo afirmaba la superioridad del poeta en relación con el pintor, de sus palabras sobre las figuras plásticas como medio expresivo de representación”.

<sup>66</sup> “And though Virgil’s Fame and Homer’s Discord are obscure, they are magnificent figures. These figures in painting would be clear enough, but I fear they might become ridiculous” (Burke, 1965: 54). Este tipo de imágenes ya las había recogido en uno de sus artículos Addison, quien hablando de la personificación de ciertos conceptos abstractos, pone el ejemplo de “the descriptions of Hunger and Envy in Ovid, of Fame in Virgil, and of Sin and Death in Milton” (Addison, nº 19. 1 de Julio de 1712).

timor”<sup>67</sup>, que se ajusta perfectamente a sus teorías y a la nueva literatura gótica. Y no se olvida de Lucrecio, un hombre científico, alejado de cualquier temor supersticioso, que tiene sentimientos sublimes cuando contempla la naturaleza<sup>68</sup>.

El filósofo inglés es consciente de la oposición a lo sublime que representa un poeta como Horacio, quien en su *Ars Poetica* afirma que “segnius irritant animos demissa per aures, // Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus”<sup>69</sup> (Hor. *Ars.* 181, citado en Burke, 1965: 51-52). Pero, a pesar de esto, Burke vio en ella un elemento de sublimidad en la emoción que le embarga al poeta cuando “looks upon it as the last effort of philosophical fortitude, to behold without terror and amazement, this immense and glorious fabric of the universe: *Hunc solem, et stellas, et decedentia certis / tempora momentis, sunt qui formidine nulla imbuti spectent*”<sup>70</sup> (Burke, 1965: 59). Este sentimiento experimentado por Horacio (semejante también al que experimenta Lucrecio) está relacionado con el poder, uno de los elementos que provoca sublimidad.

Burke señala las “privaciones generales” como otro elemento fundamental para lo sublime, y se refiere específicamente a cuatro de ellas: “vacuity, darkness, solitude, and silence”<sup>71</sup>. De nuevo, Burke ejemplifica esto con la literatura latina, y concretamente con una obra que será un punto de referencia en la literatura gótica: el libro VI de la *Eneida* de Virgilio:

With what a fire of imagination, yet with what severity of  
judgement, has Virgil amassed all these circumstances, where he knows

<sup>67</sup> Esta cita aparece en Petronio (frg. 27.1, en la *Antología Latina*), en Estacio (*Theb.*3.661) y en Honorato (A. 2.715.4, citando a Estacio).

<sup>68</sup> “Lucretius is a poet not to be suspected of giving way to superstitious terrors; yet when he supposes the whole mechanism of nature laid open by the master of his philosophy, his transport on this magnificent view, which he has represented in the colours of such bold and lively poetry, is overcast with a shade of secret dread and horror:

*His ibi me rebus quaedam divina voluptas  
percipit atque horror, quod sic natura tua vi  
tam manifesta patens ex omni parte relecta est*”

(Burke, 1965: 59).

<sup>69</sup> “Lo que se deja caer al oído conmueve los ánimos más lentamente que lo que se presenta ante los fieles ojos y que el espectador se cuenta a sí mismo” (traducción de Morelajo, 2008: 394).

<sup>70</sup> “[Horacio] ve cómo el último esfuerzo de la fortaleza filosófica mirar sin temor ni asombro esta inmensa y gloriosa fábrica del universo: *Hunc solem, et stellas, et decedentia certis / tempora momentis, sunt qui formidine nulla imbuti spectent*” (Burke, 1987: 51). La cita corresponde a las epístolas, 1.6.3.

<sup>71</sup> “Vacuidad, oscuridad, soledad y silencio”.

that all the images of a tremendous dignity ought to be united, at the mouth of hell!, where, before he [Virgil] unlocks the secrets of the great deep, he seems to be seized with a religious horror, and to retire astonished at the boldness of his own designs:

*Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes  
et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late,  
sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro  
pandere res alta terra et caligine mersas  
Ibant obscuri sola sub nocte per umbram  
perque domos Ditis uacuas et inania regna*<sup>72</sup>

(Burke, 1965: 60).

La lectura que Burke hace de Virgilio coincide con la que otro de sus contemporáneos más destacados, Edward Gibbon, que, como ha demostrado García Jurado (2006d: 95-102), también se sintió atraído por las características góticas de la bajada a los infiernos de Eneas. Al texto de Burke le siguen las traducciones de Christopher Pitt y de Dryden. Curiosamente, también Gibbon leyó la traducción de la *Eneida* de Dryden, lo que lleva a pensar en el inglés como un autor mediador entre Virgilio y los lectores del siglo XVIII.

Más adelante en su ensayo Burke retoma el mismo pasaje del libro VI con respecto al efecto sublime de la noche, que acrecienta los miedos y envuelve al sujeto en un temor constante ante lo inesperado. Virgilio también es citado en el apartado 2.20 del ensayo de Burke, dedicado a los terribles sonidos de los animales salvajes, “equally

<sup>72</sup> “Con qué imaginación fogosa, aunque con qué juicio tan severo, acumuló Virgilio todas estas circunstancias, allí donde cree que debería unirse todas las imágenes de una inmensa dignidad en la boca del infierno, y allí donde, antes de revelar los secretos de las grandes profundidades, parece apodarse de él un horror religioso, y que se retira estupefacto ante la osadía de sus designios:

*Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes  
et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late,  
sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro  
pandere res alta terra et caligine mersas  
Ibant obscuri sola sub nocte per umbram  
perque domos Ditis uacuas et inania regna*” (Burke, 1987: 52-53).

capable of causing a great and awful sensation”<sup>73</sup> (Burke, 1965: 71); para ejemplificar esta escena Burke se remite concretamente al momento en que las flotas de Eneas, mientras bordean por la noche las playas de Circe, oyen los rugidos y los aullidos de animales, que en realidad son hombres transformados por la bruja (Verg. *Aen.* 7.15-18). Y sigue Burke extrayendo versos del poeta de Mantua en el siguiente apartado, que se ocupa del olor y el sabor, de lo amargo y de lo hediondo, como elementos que pueden estar llenos de sublimidad. Entre los nuevos ejemplos, vuelve a aparecer una “very sublime description”<sup>74</sup> (Burke, 1965: 72) del libro VI, donde a la entrada del Infierno aparece el Aqueronte, que exhala vapores putrefactos (Verg. *Aen.* 6.237-241)<sup>75</sup>.

En la parte III de su ensayo, Burke alude a las teorías platónicas para justificar la buena fama de la que han gozado la simetría y la proporción en el mundo de la belleza (“it arose from the Platonic theory of fitness and aptitude”<sup>76</sup>, Burke, 1965: 83). Esto se debe, según Burke, a un error de base que desde la Antigüedad aparece en todas estas teorías: tradicionalmente, se ha visto lo “deforme” como opuesto a la “belleza”, cuando en realidad se opone a la “forma completa común”. A partir de las teorías platónicas, por tanto, Burke replantea conceptos filosóficos de la Antigüedad clásica y justifica así la aparición de la literatura gótica. Con ello se hace evidente la relación de tensión entre las dos literaturas, que parece que trataran de definirse por comparación de la una con la otra.

Junto a Virgilio, uno de los autores clásicos más citados por Burke es el ya mencionado Homero, cuya obra le sirve para ilustrar su teoría de lo sublime. Escenas de oscuridad, como el momento en que Áyax busca a Aquiles en medio de la niebla para darle la noticia de la muerte de Patroclo, sirven de ejemplo para demostrar la angustia que se experimenta en determinadas situaciones. La referencia a personajes mitológicos como Polifemo y Caco, o al diferente tratamiento que da Homero a griegos y troyanos,

<sup>73</sup> “Igualmente capaces de causar una sensación grandiosa y horrible” (Burke, 1987: 64).

<sup>74</sup> “Una descripción muy sublime” (Burke, 1987: 65).

<sup>75</sup> “It is one of the tests by which the sublimity of an image is to be tried”, explica Burke con respecto a estos ejemplos de Virgilio, “not whether it becomes mean when associated with mean ideas; but whether, when united with images of an allowed grandeur, the whole composition is supported with dignity. Things which are terrible are always great; but when things possess disagreeable qualities, or such as have indeed some degree of danger, but of a danger easily overcome, they are merely odious; as toads and spiders” (Burke, 1965: 72-73)

<sup>76</sup> “Se desprende (...) de la teoría platónica de la adecuación y aptitud” (Burke, 1987: 75).



le ayuda a Burke para explicar la diferencia entre lo bello y lo sublime. Y mientras evoca escenas y versos, el filósofo inglés desarrolla su teoría, demostrando que la literatura grecolatina está llena de efectos sublimes. Nótese, además, que cita a Homero a partir de la traducción de Alexander Pope; en este caso, vuelven a coincidir las lecturas de Edmund Burke y de Edward Gibbon, y, al igual que ocurrió con la traducción de la *Eneida* de Dryden, también ahora se pone de manifiesto la importancia que tuvo un autor moderno (Pope) en la transmisión de un clásico (Homero), por lo menos en la tradición inglesa del siglo XVIII<sup>77</sup>.

Tampoco se olvida Burke de su predecesor latino, Pseudo-Longino, que en sus obras se ha ocupado “of that glorying and sense of inward greatness, that always fills the reader of such passages in poets and orators”<sup>78</sup> (Burke, 1965: 45). Por otra parte, al margen de la literatura en sí misma, Burke recurre también a otros aspectos del mundo grecolatino, como la mitología (Venus, Hércules) o los personajes históricos (César, Catón).

En definitiva, los clásicos constituyen un marco importante en el ensayo de Burke, que, además de ilustrar muchas de sus ideas sobre lo sublime, cumplen una función retórica. Cabe plantearse, por último, la posible deuda de Burke con Aristóteles, o hasta qué punto la teoría del “terror and pleasure” de Burke es un eco de la idea de “terror y piedad” del estagirita. En un principio, es indudable el parecido en la expresión de las dos teorías. Ambas comparten también la importancia de lo terrorífico como base de la experiencia artística. Sin embargo, difieren en lo que respecta a la empatía con el motivo representado: mientras que para Aristóteles es necesario que el terror produzca una conexión empática que lleve a la compasión por las víctimas (y con ello, a la catarsis), para Burke debe existir una distancia emocional, que es lo que precisamente

---

<sup>77</sup> Como se ha señalado en este apartado, generalmente Burke recurre a la cita para incorporar a los clásicos grecolatinos en su ensayo. Algunas de ellas aparecen traducidas, y otras no. No es una decisión aleatoria: Burke suele ofrecer traducciones especialmente significativas, como las realizadas por algunos de los grandes poetas de la literatura inglesa (Dryden, Pope, Spenser...). Se trata de un fenómeno, el de la traducción, muy significativo en la transmisión de la literatura clásica, y que empezó a cobrar importancia a lo largo del siglo XVIII con la recuperación de las lenguas vernáculas. En estos casos, el autor clásico pasa por la lectura y la interpretación de un autor moderno, y muchas de las transformaciones que esto implica se asumen en el texto antiguo y pasan a transmitirse con él. Burke, como autor y como lector, parece ser muy consciente de este proceso.

<sup>78</sup> “Del sentimiento glorioso de la grandeza interior, que siempre invade al lector de pasajes sublimes de poetas y oradores” (Burke, 1987: 38).

permite experimentar el terror como una sensación placentera. Por eso debe producirse principalmente en el ámbito de lo imaginario y lo irreal. Si el terror es doloroso para el espectador, como puede resultar la visión de una tortura o de una ejecución, desaparece el placer, y con ello, la satisfacción artística.

La relación que establece Burke con los clásicos no es sencilla. Así, aunque cuestiona la Antigüedad grecolatina en algunos aspectos, aprovecha su prestigio y la sigue utilizando como argumento de autoridad para exponer sus ideas. ¿Podría afirmarse, entonces, que Burke sigue inmerso en el pensamiento neoclásico? En parte, así es. Al igual que Addison, Burke toma a los clásicos como punto de referencia, perpetuando con ello el lugar preeminente en la literatura que se les había otorgado durante el Neoclasicismo. Además, aparentemente no trata de entrar en conflicto con ellos; por el contrario, parece buscar los textos que más se adapten a sus propias ideas, para sostener así sus teorías. Burke es consciente de que se dirige a un lector neoclásico, y, en este sentido, sabe que debe utilizar los mismos códigos. Sin embargo, un lector de literatura clásica sabe que la selección de Burke dista bastante de la imagen ofrecida durante el Neoclasicismo, donde los símbolos del mundo clásico son el Olimpo o la Arcadia, no el Hades. Por tanto, la relación de Burke con los clásicos grecolatinos no es de dependencia, pero tampoco se trata de una oposición declarada. Es por esto que, como se ha venido proponiendo hasta el momento, resulta más conveniente hablar de tensión, un término que, en un sentido más amplio, también podrá aplicarse a la relación de los clásicos con la literatura gótica.

### 3.4.- LO GROTESCO

Finalmente, para entender la tensión entre lo clásico y lo gótico, es fundamental estudiar un término artístico que surgió en el siglo XVI: lo grotesco, que está en íntima relación con lo antiguo, lo sublime y lo gótico. El origen de este concepto se remonta al siglo I, época del emperador Nerón. Después del famoso incendio de Roma, Nerón mandó construir un enorme palacio para que fuera su vivienda. El palacio, situado entre los montes Palatino y Esquilino, se llamó *Domus Aurea* y ocupaba unas 50 hectáreas. Tras la muerte de Nerón, el palacio fue saqueado y enterrado. Encima de él se

construyeron varios edificios: los baños de Tito, el anfiteatro Flavio (conocido hoy como el Coliseo), las termas de Trajano y el templo de Venus. El palacio quedó así olvidado hasta que a finales del siglo XV se descubrieron, casualmente, unas grutas profusamente decoradas, que dieron entrada a la residencia imperial. Las pinturas del interior, que parecían diseñadas “to please the fancy of the eye rather than to instruct the soul”<sup>79</sup> (Barasch, 1971: 18), despertaron un gran interés entre los artistas del momento. Estaban realizadas *al fresco* y *al stucco*, y mostraban motivos fantásticos, extraños, casi caricaturescos, que se definieron como “grotescos”, dado el lugar donde se habían encontrado (“gruta” es “grotta” en italiano).

Los primeros que utilizaron el término “grotesco” para referirse concretamente a estos diseños fueron Giorgio Vasari en *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550, segunda edición de 1568) y Sebastiano Serlio en *L'Architettura* (1551). El estilo grotesco tuvo mucho éxito, y pronto se expandió por Europa, influyendo en construcciones tan importantes como el castillo de Fontainebleau. En esta época el término “grotesco” tenía dos significados fundamentales: por una parte, remitía a la imitación del estilo de los antiguos frescos y estucos encontrados en las ruinas romanas; por otra, definía el estilo escultórico y arquitectónico que se derivó de esta imitación, y que emplearon autores como Miguel Ángel. Tanto en un caso como en otro, Roma estaba detrás del adjetivo “grotesco”.

Pero, a pesar del entusiasmo que despertó en un principio el nuevo estilo, hubo un momento en que Francia e Italia se saturaron de la decoración “grotesca”, y el término empezó a tener connotaciones peyorativas. En el siglo XVI surgieron dos actitudes opuestas con respecto a lo “grotesco”: la de los renacentistas y la de los partidarios de Vasari. Los renacentistas, siguiendo a pies juntillas las enseñanzas de Vitruvio en *De Architectura*, rechazaban lo grotesco por cuanto a que se alejaba de las normas clásicas, y porque, según las propias indicaciones de Vitruvio (libro 7), reflejaba la decadencia del arte romano:

---

<sup>79</sup>

“Agradar al ojo, más que instruir al alma”.

1.- Namque pictura imago fit eius quod est seu potest esse, uti homines, aedificia, naues, reliquarumque rerum e quibus finitis certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla. (...) 3.- Sed haec quae ex ueris rebus exempla sumebantur nunc iniquis moribus improbantur. Nam pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae: pro columnis enim struuntur calami, striati cum crispis foliis et volutis pro fastigiis appagineculi, item candelabra aedicularum sustinentia figuras, supra fastigia eorum surgentes ex radicibus cum uolutis teneri flores habentes in se sine ratione sedentia sigilla, non minus coliculi dimidiata habentes sigilla alia humanis, alia bestiarum capitibus. 4.- Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt. Ergo ita noui mores coegerunt uti inertiae mali iudices conuincerent artium uirtutes. Quemadmodum enim potest calamus uere sustinere tectum aut candelabrum ornamenta fastigii (...)? At haec falsa uidentes homines non reprehendunt sed delectantur, neque animaduertunt si quid eorum fieri potest necne. Iudiciis autem infirmis obscuratae mentes non ualent probare quod potest esse cum auctoritate et ratione decoris. Neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes ueritati, nec, si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debet “recte” iudicari, nisi argumentationis certas rationes habuerint sine offensionibus explicatas<sup>80</sup> (Vitr. 7.1-4).

---

<sup>80</sup> “Pues la pintura, en realidad, es la representación de una cosa que existe o puede existir, como un hombre, un edificio, una nave o cosas semejantes; objetos definidos y determinados, de los que se toma modelo para la imitación de figuras. (...) Pero todos estos cuadros, en los que los modelos están tomados de objetos reales, son ahora desdeñados por una moda ilógica, y en los enlucidos se pintan preferentemente monstruos en vez de imágenes de seres verdaderos. Así, en efecto, a guisa de columnas, se ponen cañas; en vez de frontispicios, tracerías, acanalados, adornados de hojas y caulículos; o candelabros que soportan representaciones de pequeños edificios, y arrancando de sus frontones, grupos de vástagos tiernos, con volutas que sostienen sobre ellas, contrariamente al buen sentido, figurillas sedentes; y asimismo débiles tallos que terminan en estatuillas que por un lado tienen cabeza humana y por otro de animal, siendo así que estas cosas ni existen ni pueden existir ni han existido nunca. Y sin embargo, estas nuevas modas han prevalecido tanto, que ignorantes censores han pretendido convencernos de la esterilidad del verdadero valor de las artes. ¿Cómo, en efecto, una caña puede en realidad sostener un techo, o un candelabro un frontón con sus ornamentos (...)? No obstante, hay personas que, sin dejar de reconocer como falsas estas cosas, no sólo no las condenan, sino que se complacen en ellas, sin preocuparse de si pueden ser o no ser; y las mentes cegadas por estos falsos juicios no tienen el valor de negar su aprobación a estos absurdos que no pueden ser autorizados ni justificados por las conveniencias. En efecto, no se deben aceptar como buenas las pinturas que no representan la verdad; y aunque estuvieran pintadas con arte y elegancia, no se debe formar un buen

Las ideas de Vitruvio en arquitectura son paralelas a las normas establecidas por Horacio en su *Ars Poética*, donde, como se vio en el apartado 2.2 de este capítulo, el poeta no sólo se rebela contra la falta de armonía (aplicando su metáfora de un monstruo al estilo del escritor), sino también contra todo lo que se aleje de la realidad y, en consecuencia, no sea creíble (*incredulus odi*).

Frente a los partidarios de Vitruvio y Horacio está la postura de los que Barasch (1971: 31) llamó “vasarianos”, según los cuales la libertad de lo grotesco estaba también dentro de la norma, que en algunos casos permitía un mayor adorno. Algunos artistas como Leonardo o Rafael potenciaron el gusto por lo grotesco durante un tiempo, y el estilo se impuso hasta el siglo XVIII; pero a partir de entonces cayó en desuso y acabó considerándose como un símbolo de decadencia, incompatible con la imagen del mundo antiguo que se quiso exaltar durante el Neoclasicismo.

En Inglaterra el término “grotesque” fue poco a poco asumiendo los significados de monstruoso, demoniaco y un poco absurdo que, en un principio, se le había dado al adjetivo ‘antike’ o ‘anticke’ (actualmente, ‘antic’)<sup>81</sup>. Según la definición del *Online Etymology Dictionary*, el término ‘antic’ (pronunciado como /ˈæntik/) es “originally referring to the strange and fantastic representations on ancient murals unearthed around Rome, later extended to anything bizarre”<sup>82</sup>; se importó en 1529, proviene del italiano *antico*, y éste, a su vez, del latín *antiquus*<sup>83</sup>. Esta definición de ‘antic’ es diferente a lo que hoy se conoce como ‘antique’ (pronunciado como /ænti:k/). ‘Antique’ ha recibido varios significados a lo largo de la historia: desde 1380, se refiere a la Antigüedad, esto es, “the olden times”; en 1771 adquirió el significado de “an old and collectible thing”<sup>84</sup>, y a partir de 1923 puede ser utilizado como verbo para referirse a “to give an

---

juicio de aquellas pinturas cuyo tema no esté al menos de acuerdo con la razón, y siempre que no haya en ellas nada que se oponga al buen sentido” (traducción de Agustín Blánquez, 1970: 182-183).

<sup>81</sup> Según Barasch (1971: 63), el lexicógrafo John Florio fue el primero que asoció los términos de “anticke” y “grotesque” en *A Worlde of wordes* (1598).

<sup>82</sup> “Referido originalmente a las manifestaciones extrañas y fantásticas de los antiguos murales descubiertos alrededor de Roma, y más tarde aplicado a cualquier cosa rara”.

<sup>83</sup> Actualmente se utiliza siempre en plural (‘antics’), y se refiere exclusivamente al “behaviour which is silly and funny in a way that people usually like” (*Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, s. v. “antics”).

<sup>84</sup> “Algo viejo y coleccionable”.

antique appearance to”<sup>85</sup> (definiciones del *Online Etymology Dictionary*, s.v. ‘antique’)  
<sup>86</sup>. Proviene del francés *antique*, y éste, a su vez, también se remite al término latino de *antiquus*. Aunque al principio se pronunciaba igual que ‘antic’, finalmente se impuso la pronunciación francesa, y se mantuvo el acento en la última sílaba, lo que, además, rompía la homofonía con el otro término. El término latino *antiquus*, por tanto, adoptado en diferentes momentos a partir de dos idiomas, dio lugar a dos palabras distintas en pronunciación, grafía y significado, siendo una de ellas utilizada como sinónimo de “grotesque” (que, hasta tal punto, queda unido lingüísticamente a la Antigüedad).

En el siglo XVII, “grotesque” era ya aceptado como término artístico, y, por influencia francesa, también pasó a designar un tipo de poesía burlesca. Ya en el siglo XVIII ‘grotesque’ dejó de utilizarse como doblete de ‘anticke’ y empezó a concebirse como un término independiente, con significación tanto artística como literaria. En cuanto a las dos actitudes básicas ante lo grotesco que se generaron en Italia durante el Renacimiento, se mantuvieron igualmente divididas en Inglaterra durante los siglos XVII y XVIII: la postura “vasariana” aceptaba el arte grotesco como una manifestación más del estilo antiguo, recreado por pintores italianos; sin embargo, la postura clásica, vitruviana o protestante (en el caso de Inglaterra) condenaba la decoración grotesca por considerarla “inmoral, indecorous and inharmonious”<sup>87</sup> (Barasch, 1971: 56). Como señala Barasch (1971: 60), en el caso de Inglaterra el puritanismo atacó especialmente a los partidarios de Vasari: la mentalidad puritana daba mucha importancia a la verdad frente a la apariiencia, lo claro y lo evidente frente a lo excesivamente adornado, de modo que la mayoría de la gente identificó lo “anticke” y lo “grotesque” con lo exagerado y engañoso.

Durante el siglo XVIII los debates continúan en Inglaterra, pero los clásicos y la obediencia a la norma prevalecen sobre lo grotesco, que es tachado de ir *contra natura*. Con todo, y aunque lo grotesco era oficialmente despreciado, lo cierto es que la gente

<sup>85</sup> “Para dar a algo apariencia de antiguo”.

<sup>86</sup> Es, más o menos, el mismo significado que conserva actualmente: “old and often valuable”; asimismo, como sustantivo puede designar “an object such as a piece of furniture that is old and often valuable” (*Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, s. v. “antique”).

<sup>87</sup> “Inmoral, indecoroso y sin armonía”.

seguía interesándose por ese estilo, así que en la segunda mitad del siglo XVIII volvió a ponerse de moda. A tenor de las tendencias filosóficas y estéticas del momento, lo grotesco empezó a relacionarse con el concepto de lo sublime, entendido como una mezcla de placer y de terror, de acuerdo con las teorías de Burke. Desde entonces, lo sublime y lo grotesco comenzaron a aparecer de la mano en muchos manuales y estudios, convirtiéndose así en una pareja inseparable, pues, como señala Chao (2006: 1), “the grotesque, actually, resides in the sublime in terms of evoking violent emotions, especially terror”<sup>88</sup>.

También los términos “grotesco” y “gótico” empiezan a asociarse irremediamente desde el punto de vista estético, poniendo de manifiesto la estrecha relación entre todos estos conceptos. Así lo muestra uno de los más importantes estetas de finales del siglo XIX, John Ruskin, que se refirió a lo grotesco como parte esencial de lo gótico, relacionando ambos, además, con lo sublime (en el capítulo “The Nature of Gothic”, dentro de su obra *Stones of Venice*):

The fourth essential element of the Gothic mind was above stated to be the sense of the *GROTESQUE*. Every reader familiar with Gothic architecture must understand what I mean, and will, I believe, have no hesitation in admitting that the tendency to delight in *fantastic* and *ludicrous*, as well as in *sublime*, images, is a universal instinct of the *Gothic imagination*<sup>89</sup> (Ruskin, 1981: 130. Cursiva de la autora de la tesis).

Dentro de la literatura, autores como Coleridge relacionaron lo grotesco con el humor, de modo que su significado se amplió también a lo caricaturesco y se relacionó con la sátira. Y muy significativo es también el título de *Tales of the Grotesque and the Arabesque* que Poe dio a una de sus colecciones de cuentos, uniendo así lo grotesco con

---

<sup>88</sup> “Lo grotesco, en realidad, reside en lo sublime en cuanto que evoca emociones violentas, especialmente terror”.

<sup>89</sup> “El cuarto elemento básico de una mente gótica lo constituía el sentido de lo *GROTESCO*, como se dijo más arriba. Cualquier lector familiarizado con la arquitectura gótica entiende lo que quiero decir, y creo que no dudará en admitir que la tendencia a deleitar con imágenes fantásticas, ridículas, y también sublimes es el instinto universal de la imaginación gótica”.

la estética oriental, que, como ya se ha comentado anteriormente, fue también una importante influencia dentro de la literatura gótica<sup>90</sup>. Ya en el siglo XX lo grotesco se había asimilado plenamente a la crítica literaria, y se empleaba para describir las obras que tenían todas o parte de las características citadas.

Lo grotesco, en definitiva, es una categoría artística, que, junto con otros conceptos (lo clásico, lo romántico, lo sublime), se asume dentro de la estética gótica. Lo grotesco se interpretó al principio como una aberración, una desviación de la norma que se apartaba de la armonía clásica, según lo establecido especialmente en algunos tratados romanos. Vitruvio y Horacio eran desafiados abiertamente con estas nuevas formas artísticas. Sin embargo, fueron los propios romanos los que pintaron aquellas figuras fantásticas. ¿Estamos, pues, ante un ejemplo de decadencia artística, como se entendió en el siglo XVI? ¿O es simplemente una posibilidad más del arte romano? ¿Es el arte romano tan categórico en sus normas, o fueron los humanistas del Renacimiento los que fijaron unas leyes estrictas para la creación artística? En definitiva, ¿lo grotesco: se desvía de la norma, o forma parte de ella, según los cánones clásicos? No es éste el lugar para responder detenidamente todas estas preguntas, que se aleja de lo que aquí se estudia; por otra parte, lo verdaderamente relevante en este momento no es averiguar cómo concebían los romanos su propio arte, sino analizar cómo se interpretó en la época moderna. En este caso, parece evidente que lo grotesco y lo clásico se vieron como manifestaciones artísticas contrarias, y se les otorgó un carácter negativo y positivo, respectivamente. La estética de lo grotesco generó también otra tensión importante dentro de la literatura romántica: la que se establece entre Grecia y Roma, y a la que se dedicará el próximo capítulo.

#### 4.- CONCLUSIONES

Lo clásico como “grecolatino” cobra fuerza a partir del Renacimiento, y es en este momento cuando se empieza a adjudicar al término una serie de características, hasta configurar el llamado “clasicismo”. Así se recupera en el siglo XVIII, surgiendo

---

<sup>90</sup> Sobre el concepto de lo grotesco en Poe, véase Smith (1974: “Poe’s Arabesque”) y Ross (1971: “Grotesque: a Speculation”).



entonces el Neoclasicismo. En parte como reacción ante los valores perpetuados bajo este término, el Romanticismo se alza desafiando este ideal del mundo clásico, que, en realidad, es artificial y está basado en una interpretación subjetiva de la Antigüedad. Deseando superar lo que en términos de Bloom se denomina “la angustia de las influencias”, los escritores románticos buscan así una identidad propia en el arte, diferente de las propuestas anteriores. Se replantearon los valores recogidos por la nueva idea de clasicismo, y esto llevó a algunos teóricos a interpretar el movimiento como una oposición frente a todo el mundo clásico. Sin embargo, las nuevas corrientes de pensamiento demostraron que había una gran parte del mundo grecolatino que seguía interesando en el Romanticismo. Así se observa en la elaboración de conceptos como lo sublime y lo grotesco. Pseudo-Longino ya señaló en su momento varias imágenes de la literatura grecolatina que podían ser calificadas como “sublimes”, con el mismo componente de terror que se adjudicó al término en el siglo XVIII. Addison y Burke también remitieron a la literatura clásica para definir este concepto, e insistieron en esa faceta tenebrosa que había permanecido oculta bajo los ideales del Neoclasicismo. Por otra parte, desde su mismo origen en el siglo XVI lo grotesco como categoría artística pone en evidencia las contradicciones que existen entre lo que es el mundo clásico (en particular, Roma) y lo que los teóricos quisieron que fuera.

La tensión entre lo gótico y lo clásico, por tanto, es una característica que define en parte la literatura y la estética del siglo XVIII y de comienzos del Romanticismo. El conflicto, sin embargo, surge desde generalidades que simplifican las realidades artísticas que aquí se tratan, poniendo en comparación dos mundos igualmente grandiosos. El mismo Richard Hurd, cuyas teorías reafirmaron en parte la dicotomía entre lo clásico y lo gótico, dio la clave sobre esto:

When an architect examines a Gothic structure by Grecian rules, he finds nothing but deformity. But the Gothic architecture has its own rules, by which when it comes to be examined, it is seen to have its merit, as well as the Grecian. The question is not, which of the two is conducted in the simplest or truest taste: but

whether there be not sense and design in both, when scrutinized by the laws on which each is projected<sup>91</sup> (Hurd, en Clery y Miles, 2000: 75).

---

<sup>91</sup> “Cuando un arquitecto examina una estructura gótica desde las normas griegas, no encuentra nada más que deformidad. Pero la arquitectura gótica tiene sus propias normas, por las que si se la examina, se observa que tiene tanto mérito como la arquitectura griega. La pregunta no es cuál de las dos presenta un gusto más sencillo o genuino, sino si no hay en ambas un sentido y un diseño cuando cada una es analizada a partir de las leyes desde la que ha sido proyectada”.



### **CAPÍTULO 3.**

## **DIALÉCTICA DE LO GÓTICO Y LO CLÁSICO: TENSIONES LITERARIAS**

#### **1.- INTRODUCCIÓN**

En el capítulo anterior se estudiaron fuentes y conceptos que participaron en la configuración de la literatura gótica, y que, a su vez, confirmaban el contacto con la literatura grecolatina dentro de los nuevos planteamientos teóricos. Este capítulo se dedicará principalmente al estudio de algunas tensiones que entran en la esfera de la relación entre la literatura clásica y la literatura gótica: las que se crean entre pasado y presente, entre paganismo y cristianismo, y entre Grecia y Roma. Se observará que gran parte de las manifestaciones artísticas del Romanticismo, y en particular lo referente a lo gótico, se mueve en torno a estas tres tensiones, con el mundo clásico siempre en el punto de mira. El análisis de estas tensiones, unido a los conceptos ya comentados, permitirá plantear una cuestión que ha sido clave en la historia de la crítica literaria a la hora de debatir las relaciones entre lo clásico y lo gótico: la constante confusión entre lo clásico y lo clasicista, que ha llevado a muchas de las generalizaciones que se discutirán en esta tesis.

#### **2.- Tensión ENTRE PASADO Y PRESENTE**

La tensión entre lo clásico y lo gótico debe entenderse dentro de las relaciones que se establecen entre el pasado y el presente. El pasado en la novela gótica tiene un sentido muy amplio, y se refiere tanto a un pasado legendario, como a un pasado histórico o personal (de una familia o de un personaje). La novela gótica lo evoca continuamente, pero no solamente en calidad de refugio, como se podría pensar considerando las tendencias escapistas del Romanticismo, sino desde la necesidad de

controlarlo, generada por el miedo a que el mismo pasado se repita<sup>1</sup>. El pasado también se manifiesta como “el retorno de lo reprimido”: un subconsciente, colectivo o individual, que amenaza con salir a la luz en forma de vampiro, monstruo o fantasma. En definitiva, la relación del presente con el pasado tal y como se plantea en la novela gótica es en sí misma una mezcla de nostalgia por un tiempo idealizado y de deseo de liberarse de él<sup>2</sup>, lo que en última instancia, deriva en un sentimiento de ansiedad que se transmite en todas las manifestaciones culturales de la época<sup>3</sup>.

En *The Rise of the Gothic Novel* (1995), Kilgour dedica parte de los capítulos 3 y 4 (“The Sublime and the Odd” y “Everything that Rises Must Converge”) a analizar cómo se vivía esta relación entre el pasado y el presente en el contexto histórico y cultural en que surgió la novela gótica inglesa. Como ejemplo, Kilgour recoge las ideas de Burke en *Reflections on the French Revolution*, donde el pensador defiende la necesidad de un pasado para construir el presente, tanto del individuo, como de la sociedad:

He [Burke] demonstrates that the isolated individual needs grounding in tradition; the present cannot be naturally or healthily imagined in abstraction from the past, any more than the individual can be essence. ... For Burke, the individual is only truly free when bound to others, connected through tradition, conventions and prejudice<sup>4</sup> (Kilgour, 1995: 26).

---

<sup>1</sup> “Bajo ella [la novela gótica] subyace una teoría de la historia, un particular sentido del pasado. Se apropia de él precisamente para rehuirlo y afirmar así mejor su anacronismo. Se invoca con tal fuerza la tiranía del pasado (maldiciones familiares, supervivencia de despotismo y superstición) que se acaba por reprimir las esperanzas del presente” (Molina Foix en Lewis, 2003: 18).

<sup>2</sup> “While the term gothic could thus be used to demonise the past as a dark age of feudal tyranny, it could also be used equally to idealise it as a golden age of innocent liberty. Its meaning was the territory for a political battle between the ancients and the moderns over the nature of the past and its relation to the present” (Kilgour, 1995: 14).

<sup>3</sup> “... The Gothic figures that appeared in so many novels, as well as critical, aesthetic and political discussions, became signs of a pervasive cultural anxiety concerning the relation of present and past, and the relationship between classes, sexes, and individuals within society” (Botting, 1996: 89).

<sup>4</sup> “[Burke] demuestra que el individuo, en su aislamiento, necesita asentarse en una tradición; el presente no puede construirse de una forma natural y sana desde la abstracción del pasado, del mismo modo que ningún individuo puede ser la esencia (...). Para Burke, el individuo sólo es realmente libre cuando se une a los otros, a los que se conecta a través de la tradición, las convenciones y los prejuicios”.

La literatura gótica tiene un papel fundamental dentro de esta recuperación del pasado que reivindica Burke, y contribuye significativamente al nacimiento de una sociedad moderna:

As Walpole and Burke show, the gothic is involved in the eighteenth-century debates over the proper relation between past and present, which were essential to the emergence of a modern middle-class Protestant model for both individual and national identity. Like Burke, the gothic resists this emergence, attacking an enlightened present which represents itself as heroically rising form and overthrowing a barbaric past. ... As the present mythologizes itself as detached from its own dark origins, the gothic turns it into a world of complete detachment and alienation, and looks back to a past antithetically identified with organic unity, a world in which, as Walpole and Burke suggest, past and present are essentially related. By reviving the dead, recalling to life an idealised past, the gothic tries to heal the ruptures of rapid change, and preserve continuity. ... The gothic thus originates in a sense of historical difference, and the desire to transcend it by recovering a lost past. ... Recalled to life, the past is brought back to critique the present, so that the feudal tyrant is really the modern egoist in historical dress. The paradox of this is, however, that the revived past cannot be an alternative to the present for it is a nightmare version of it<sup>5</sup> (Kilgour, 1995: 30).

---

<sup>5</sup> “Como señalan Walpole y Burke, lo gótico participa en los debates del siglo XVIII sobre la relación apropiada entre pasado y presente, que fue esencial en la aparición de un modelo moderno de clase media protestante, el cual sirvió tanto para la identidad individual, como para la nacional. Como Burke, lo gótico se resiste a la aparición de este modelo, atacando un presente “ilustrado” que se representa como una forma que emerge heroicamente y acaba derrocando al bárbaro pasado. (...) De la misma forma que el presente se mitologiza a sí mismo considerándose al margen de sus orígenes oscuros, también lo gótico se vuelve hacia un mundo de total desarraigo y alienación, y vuelve la mirada hacia un pasado identificado de forma antitética con una unidad orgánica, un mundo en el que, como Walpole y Burke sugieren, pasado y presente están esencialmente relacionados. Reviviendo a los muertos, llamando a la vida a un idealizado pasado, lo gótico trata de cicatrizar la ruptura provocada por un cambio rápido, asegurando así la continuidad. (...) Lo gótico, por tanto, se origina en un sentimiento de diferencia histórica, y en el deseo de trascenderla a través de la recuperación de un pasado perdido (...). Traído de nuevo a la vida, el pasado reaparece para criticar el presente, de modo que el tirano feudal es en realidad el egoísta moderno con un traje histórico. La paradoja de esto es, sin embargo, que el pasado revivido no puede ser una alternativa al presente, puesto que es una versión terrorífica de éste”.

Por tanto, son múltiples las funciones (principalmente sociales) de la relación entre pasado y presente en la novela gótica: por una parte, el presente cobra sentido a través del pasado, pues proporciona un punto de estabilidad ante el desconcierto del cambio; por otra, sin embargo, funciona como instrumento de crítica del presente, trasladado ahora a otro espacio y otra época. Sin embargo, en ningún caso la literatura gótica ofrece una alternativa, un *locus amoenus* que construir o al que escapar, lejos de las moradas infernales, pues el mundo de las tinieblas, al igual que el mal, existe por sí mismo y no puede cambiarse<sup>6</sup>.

## 2.1.- IMÁGENES DEL PASADO: CLASICISMO FRENTE A MEDIEVALISMO

En la novela, el recuerdo del pasado tiene dos versiones que simbolizan, precisamente, la oposición entre lo clásico y lo gótico: el clasicismo y el medievalismo. A diferencia del clasicismo, el medievalismo recupera la estética de la Edad Media, y, con ella, el conjunto de valores que representa. Ya en el capítulo anterior se mencionaron algunos componentes de estas dos tendencias, como las diferentes opciones estéticas, sus influencias en la arquitectura, el enfrentamiento entre civilización y barbarie o la tensión entre paganismo y cristianismo (de la que se hablará más adelante en este mismo capítulo). En un principio, los escritores neoclásicos vuelven la mirada hacia la Antigüedad grecolatina, mientras que los románticos prefieren el pasado medieval. Ambos observan el pasado para entender el presente, pero lo hacen con actitudes diferentes: frente a la actitud destructiva de los partidarios del goticismo, los neoclásicos rescatan un pasado grandioso como punto de referencia para el progreso en el presente. Hacia finales del siglo XIX, en cambio, el gusto por lo medieval parece estar ya en decadencia, como dio a entender Oscar Wilde en una de sus

---

<sup>6</sup> “The gothic is better at dismemberment than re-memberment, at parody that the construction of an alternative, which is appropriate: according to Christopher Wren, ‘The *Goths* were rather destroyers than builders” (Kilgour, 1995: 31).

memorables citas: “Whatever, in fact, is modern in our life we owe to the Greeks. Whatever is an anachronism is due to medievalism”<sup>7</sup>.

Sin embargo, cabría preguntarse si esta “oposición” entre clasicismo y medievalismo funciona como una realidad histórica, o, como señala Curtius, es fruto de una fragmentación del estudio de Europa y su literatura, que sólo ofrece una visión parcial de un sistema mucho más complejo de lo que parece a simple vista. “Los movimientos culturales pueden ser independientes unos de otros (...), pero pueden también estar ligados por una relación de generaciones, de tal modo que una cultura sea hija de otra. Es ésta la relación que existe entre la Antigüedad y el Occidente”, afirma Curtius (2004: 21), subrayando la continuidad entre una cultura y la otra. Ambas, por tanto, deben ser consideradas en conjunto: “si Europa es una ‘formación’ que participa de dos complejos culturales, el antiguo del Mediterráneo y el moderno de Occidente, lo mismo hay que decir de su literatura. Sólo podremos comprenderla en cuanto conjunto, abarcando con una mirada sus dos componentes” (Curtius, 2004: 26). La Edad Media, afirma Curtius (2004: 31), es el “eslabón que une al mundo antiguo en desaparición con el mundo occidental en formación”, y, por tanto, no debe entenderse en términos de ruptura con la etapa anterior; lo que lleva a reformular de nuevo la consabida oposición entre lo clásico y lo gótico.

### 3.- TENSION ENTRE GRECIA Y ROMA

Independientemente de la época, en el campo de la tradición clásica convergen dos mundos diferentes pero iguales: Grecia y Roma. En concreto, el contexto social, político y cultural de la segunda mitad del siglo XVIII hace que esta compleja relación pueda entenderse de dos maneras: a) Grecia y Roma unidas bajo el concepto común de mundo clásico<sup>8</sup>, o bien b) Grecia como una alternativa a Roma, que empezaba a cargarse con ciertos tintes negativos. En este apartado se analizarán las circunstancias

<sup>7</sup> Una extensa fuente de información sobre el medievalismo y sus definiciones puede encontrarse en la página web “Medievalism website”, <http://www.medievalism.net>.

<sup>8</sup> En un principio, como señala el comparatista Levin, “Given the staple curriculum of Western education, it is not surprising that the word was then applied collectively to the civilizations of Greece and Rome; what may surprise us is that this application was not current before the nineteenth century”, lo que debe ser igualmente tenido en cuenta.



de esta tensión, fundamental en cualquier estudio sobre intertextualidad, con la literatura clásica desde la época que aquí se trata.

En un principio, la rebeldía del goticismo parece ir dirigida exclusivamente contra Roma y su imperio; al fin y al cabo, Inglaterra estuvo bajo su dominio desde el siglo I a. C. hasta el siglo V d. C., un largo periodo en el que los habitantes de Britania nunca se sintieron romanos. Por otra parte, la ciudad de Roma tenía unas fuertes connotaciones religiosas, pues era la sede del catolicismo, al que Inglaterra se oponía desde que Enrique VIII rompiera sus lazos con la Iglesia católica y fundara por su cuenta la Iglesia protestante. El rechazo de Roma y todo lo que ella significaba, por tanto, se sentía muy justificado desde la perspectiva inglesa. Las connotaciones imperialistas y religiosas de Roma, en cambio, no afectaban a Grecia, víctima también ella del imperialismo romano e imagen de una nación con identidad propia. Esta idea de nación independiente se vio fomentada en la época moderna por la propia situación política de Grecia, que en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX pasó por la última fase del dominio del Imperio Otomano y la guerra de la Independencia (1821-1831), donde se involucraron algunos escritores románticos, como Lord Byron. En este contexto surgió durante el siglo XIX el llamado *Greek revival*, *Gusto greco* o *Grecian style*, que, al igual que en su momento el *Gothic revival*, tuvo un gran impacto en la arquitectura y marcó fuertemente la estética del momento. El *Greek revival* se impulsó en Inglaterra principalmente gracias a los nuevos descubrimientos arqueológicos, los viajes del *Grand Tour*, y la adquisición de los mármoles del Partenón. Esto último contribuyó especialmente a la popularización del arte griego, que pasó de estar relegado a unos pocos eruditos, a poder ser admirado por todo el público inglés. El gusto por lo griego pervivió durante el siglo XVIII, dando lugar al helenismo y al filohelenismo<sup>9</sup> que caracterizaron la época victoriana<sup>10</sup>. En la segunda mitad de siglo, el *Greek revival* se dejó sentir especialmente en la pintura, donde prerrafaelitas como Gabriel Rossetti, o los nuevos clasicistas como Alma-Tadema han dejado hermosos paisajes inspirados en Grecia y Roma y envueltos en una atmósfera medieval, demostrando con ello que la

<sup>9</sup> Según Cruzalegui Sotelo (2002: 45), el filohelenismo, “a diferencia del helenismo, implicaba un culto por el país y también por su gente, por encima de los intereses intelectuales”.

<sup>10</sup> Sobre esta evolución, *vid.* Cruzalegui Sotelo (2002), especialmente los capítulos 1.1 (“La instauración del *Gusto Greco*”) y 3.1. (“Del *Gusto Greco* al helenismo”).

unión entre clasicismo y medievalismo es posible. En definitiva, como señala Highet (1996, vol. 2: 110), “los hombres de la era revolucionaria descubrieron de nuevo a Grecia”, que pasó a ser un símbolo de la libertad literaria, la libertad política, lo natural y lo genuino.

Inglaterra, por tanto, rechazaba a Roma y simpatizaba con Grecia al mismo tiempo, dos actitudes complementarias que surgen conjuntamente. Esta tensión entre Grecia y Roma queda explícita en una de las categorías artísticas estudiadas en el capítulo anterior: lo grotesco. Las figuras monstruosas que se descubrieron con los hallazgos arqueológicos en la *Domus Aurea* de Nerón aparecieron como parte del arte romano (decadente o no). Frente a él, la belleza del arte griego seguía siendo ejemplo de perfección y simetría; esto es, en contraste con Roma, Grecia pasaba a ser la mejor faceta de los clásicos, por lo menos en lo que respecta a la estética. Los intelectuales del siglo XVIII fueron conscientes de esto, y en muchos casos mostraban preferencia por la cultura helénica, alejada de lo grotesco: “Es curioso ver cuántos poetas modernos han aprendido latín sin entusiasmo en la escuela, y después, por la fuerza de un ímpetu más vital, han aprendido por sí solos la lengua o la literatura griega en la adolescencia: Keats, Shelley, Goethe, muchos otros” (Highet, 1996, vol. 2: 247-248). Sin embargo, hay también algún ejemplo en que el término “grotesco” es aplicado al equilibrado arte griego, donde se trasladan todas las connotaciones negativas que pesaban sobre el mundo romano. Un ejemplo muy claro lo ofrece uno de los maestros del gótico americano: Edgar Allan Poe. En el relato “The Assination” (1834), Poe habla de “the *grotesques* of the Greek painters”<sup>11</sup> (1979: 157), una conjunción que resulta curioso y sorprendente, sabiendo que la decoración grotesca es genuinamente romana. Una referencia así demuestra que, como indicaba un autor anónimo en la revista *The Athenaeum*, lo grotesco “is ubiquitous in origin, found alike in Greek, Roman, Etruscan, Egyptian, and PreColumbian cultures”<sup>12</sup> (“Fine Arts”, *The Athenaeum*, nº 893, 7 de diciembre de 1844, pp. 1121-1122; citado en Smith, 1974: 43).

<sup>11</sup> “Los *grotesques* de los pintores griegos”.

<sup>12</sup> “Es ubicuo en su origen, y se encuentra de igual forma en las culturas griega, romana, etrusca, egipcia y precolombina”.

En definitiva, las fronteras no están claras, y es por este motivo por el que muchas veces los diferentes mundos de Grecia y Roma quedan englobados en el concepto de “clásico”, donde comparten e intercambian muchas de sus características. Como señala Highet (1996, vol.2: 115), tanto Grecia como Roma constituían un refugio para los escritores románticos, un paraíso mediterráneo donde la naturaleza se presenta en su estado más primitivo. Ya en el capítulo anterior se mostró cómo desde una época temprana se genera el término ‘clásico’ para hablar de toda la Antigüedad grecolatina. A través de esta identificación, por tanto, las simpatías o el rechazo que despertaban tanto Grecia como Roma se entrecruzaron en una idea común.

La relación entre Grecia y Roma dentro del concepto de “mundo clásico”, por tanto, encierra varios aspectos diferentes que llevan de nuevo a definir este encuentro como una tensión. Por una parte, parece que en el siglo XVIII existía la conciencia de que cada una de ellas debía tratarse como una nación independiente, con sus propias características; desde este punto de vista, Grecia ha pasado a ser la alternativa positiva de Roma. Por otra parte, el clasicismo (y, en consecuencia, el neoclasicismo) consideró también a Grecia y a Roma como un conjunto, y puso de relieve los rasgos que permiten hablar de las dos naciones como “mundo clásico”; partiendo de esta perspectiva, debe considerarse la posibilidad de que se hayan traspasado características de una nación a la otra, en favor de este concepto común con rasgos compartidos. Cada autor, no obstante, tendrá la última palabra, y reconfigurará a su manera la relación entre Grecia y Roma.

#### 4.- Tensión entre Paganismo y Cristianismo

Uceda fue de distinta opinión. Sostuvo que los paganos habían estado preocupados por los fantasmas tanto como los cristianos, aunque sin duda por otros motivos. Y para probarlo cogió un ejemplar de las *Cartas* de Plinio, y leyó lo que sigue (Potocki, 1971: 162).

Cuando dentro de la novela gótica Molina Foix (en Lewis, 2003: 10) enfrenta “lo medieval como corriente histórica ajena y opuesta a la clásica romana”, opone también otras características e ideas implícitas: “en lugar de la sencillez de ésta [la

corriente histórica clásica romana], el exceso y la exageración, lo recargado y lo retorcido, el caos frente al orden, lo pagano frente a lo cristiano”. Dedicaré este apartado a este último enfrentamiento de conceptos: el paganismo y el cristianismo, otra de las tensiones fundamentales dentro del encuentro entre lo clásico y lo gótico.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX, fueron creciendo las críticas al cristianismo, acusado, entre otras cosas, de hacer una excesiva ostentación de poder y riqueza. Como señala Highet, la reivindicación del paganismo, que ya había aparecido durante el Renacimiento, toma fuerza con la consabida Batalla entre Antiguos y Modernos:

El primer argumento de los anticlásicos había sido que los libros griegos y romanos escritos antes de la revelación de Jesucristo no podían ser tan buenos como los libros modernos, por no ser cristianos (...). Pero ahora los hombres comenzaban a decir que la literatura griega y romana, simplemente porque expresaba el noble y libre mundo del paganismo, era forzosamente mejor que los libros producidos por el espíritu cristiano (Highet, 1996. vol 1: 112).

Más adelante, el mismo Highet señala la actitud que mostró Wordsworth en relación con esto, representativa del pensamiento de muchos románticos:

Wordsworth acusa a sus contemporáneos de estar asesinando sus almas. No piensan, dice, sino en ganar dinero y gastarlo; y a cambio del dinero han enajenado sus endurecidos e inútiles corazones. No pueden sentir la grandeza de la naturaleza, del mar bajo la luna, de los vientos, de la clama. En un súbito arrebató de exaltación exclama que él prefiere ser un pagano, que prefiere creer en las divinidades de Grecia, pues los griegos no sólo sintieron la belleza del mundo exterior, sino que lo poblaron de espíritus (Highet, 1996, vol. 2: 218).

Entre los principales motivos de rechazo hacia el cristianismo, Highet (1996, vol. 2: 241-258) considera en primer lugar que el cristianismo no es parte de la tradición europea, sino una religión oriental, y por lo tanto bárbaro y repulsivo (características

muy del gusto de los escritores góticos); el cristianismo, además, significa represión, frente a la libertad del paganismo; finalmente, Highet observa que el cristianismo es visto como tímido y débil, frente a un paganismo fuerte e intenso.

La visión de Highet refleja parte de la realidad de los siglos XVIII y XIX, que empieza a ver con ojos críticos la fe cristiana. En el marco de la religión, el paganismo se propone como alternativa a la decadencia moral del cristianismo, suponiendo esto un importante acercamiento al mundo clásico por motivos morales y éticos. Sin embargo, el cristianismo también despertaba admiración, especialmente el cristianismo primitivo, que se mezcló con muchos elementos paganos<sup>13</sup>. Además, el cristianismo era uno de los pilares del mundo medieval, al que los góticos veían como un ejemplo de espíritu genuino y como origen de las raíces nacionales, que logran crecer una vez liberadas del imperialismo romano. Por eso, el gusto por el paganismo, y, en consecuencia, por el mundo clásico, parece entrar en contradicción, por lo menos parcialmente, con el cristianismo, que caracteriza lo medieval y lo gótico. Se genera entonces una tensión entre el paganismo y el cristianismo que está latente en la relación entre lo clásico y lo gótico<sup>14</sup>.

#### 4.1.- EL CRISTIANISMO Y SUS ENFRENTAMIENTOS: EL CATOLICISMO FRENTE AL PROTESTANTISMO

Dentro del cristianismo hay una oposición muy clara entre catolicismo y protestantismo, con la que han jugado mucho los autores góticos ingleses, y que debe estudiarse también como uno de los elementos clave en la novela gótica. En su origen,

<sup>13</sup> Highet ejemplifica esto con la obra *Marius, the Epicureus*, de Walter Pater, donde “en vez de mostrar el gran cambio histórico que es el paso de Grecia y Roma al cristianismo como una guerra en que un lado quedó victorioso y el otro eliminado de la existencia, hace ver la larga interpenetración por la cual los más altos elementos de la vida espiritual griega y romana fueron adoptados y transformados por el cristianismo” (Highet, 1996, vol. 2: 258). Highet (1996, vol. 2: 254-255) también alude a las diferentes obras con temática cristiana que aparecieron a lo largo del siglo XIX, como *The Last Days of Pompeii* (1834), de Edward Bulwer-Lytton, *Hipatia* (1853), de Charles Kingsley, *Fabiola* (1854), del Cardenal Wiseman, *Ben Hur* (1880), de Lewis Wallace, y *Quo vadis?* (1896), del polaco Henryk Sienkiewicz.

<sup>14</sup> Un claro ejemplo literario en el que se representa esta tensión es el poema de “La Novia de Corinto”, de Goethe (1797). Este poema gótico de tema vampiresco e inspirado en un relato de Flegón de Trales cuenta precisamente la historia de amor entre un pagano y una mujer recién convertida al cristianismo, que regresa de la tumba para unirse a su prometido. En el capítulo 5 se comentará con más detalle el relato de Flegón de Trales.

la novela gótica es genuinamente protestante y anticatólica. Como es sabido, la religión ha sido siempre un tema controvertido y polémico en Inglaterra, sobre todo a partir de que Enrique VIII declarara la escisión de la Iglesia de Roma en 1534. Además de estas desavenencias entre la Iglesia católica y la corona inglesa, no hay que olvidar la represión que en algunos casos sufrió el pueblo inglés en nombre del catolicismo, como, por ejemplo, en la época de María Tudor, una reina que, por su crueldad y su dura persecución a los protestantes, fue conocida en Inglaterra como *Bloody Mary* ('María la Sanguinaria'). La Inquisición española, por otra parte, era también objeto de preocupada atención por parte de los ingleses, que vivían atemorizados por el miedo a la tortura. En definitiva, todos los instrumentos del catolicismo, y por ende, el catolicismo en sí mismo, eran la viva imagen del terror; precisamente por ello constituyó un material inestimable para la nueva literatura, pues, como señala Molina Foix (en Lewis, 2003: 24), "a los escritores góticos les seducían precisamente las posibilidades emocionales que tales situaciones ofrecían".

Al margen de los enfrentamientos entre la Iglesia católica y la protestante, la religión en sí misma ofrecía un extenso material de miedos y supersticiones que encajaban perfectamente con la ficción gótica, donde se ahonda en la creencia en los espíritus, en el más allá y, concretamente, en el infierno, un mundo de tinieblas por el que vagan los condenados. Aquí también encontraron una característica común el cristianismo y el paganismo: la creencia en una vida futura desconocida en la que conviven espíritus y otros seres sobrenaturales, como Potocki ya advirtió en la cita con la que se iniciaba este apartado.

## 5.- LA NOVELA: LA TENSIÓN ENTRE LO GÓTICO Y LO CLÁSICO DESDE LA FORMA LITERARIA

La novela es el principal género en prosa escogido por la literatura gótica desde su relato fundacional, *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole. El análisis de este género literario, así como de su adecuación al goticismo, permitirá profundizar en la tensión entre lo clásico y lo gótico, enfocada ahora desde un nivel formal.

La novela (según el DRAE “obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres”) es un género del que se habla ya desde la época helenística de la literatura griega, y cuyo significado ha ido cambiando a lo largo de los siglos<sup>15</sup>. Durante el siglo XVIII se configura la novela tal y como se entiende actualmente, convirtiéndose en uno de los géneros más populares. En su momento la novela no mereció la atención de las poéticas grecolatinas<sup>16</sup>; y tampoco estuvo bien considerada en las esferas académicas del siglo XVIII, época en que se menospreciaba su valor literario. En revistas como *The Literary Journal* se afirmó que “romances and novels, in general, have no great right to be mentioned in literary journals”<sup>17</sup> (Enero-Febrero, VI, 175, 1752); también en la *Monthly Review* (Marzo, IV, 355, 1751) consideraba las “novels, tales, romances” se consideraban como “monsters of the imagination”; y en *The Critical* se llegó a decir que

Novels that merely entertain, merit no encouragement, because they divert the mind from more useful objects; to make them a vehicle of instruction under the mask of amusement it is necessary that they be not too interesting: wherever curiosity is greatly excited the mind becomes impatient to know the final event, and every moral or instructive reflection that may be interposed, suspends the gratification

---

<sup>15</sup> En la Edad Media hay romances en prosa, junto con la novela medieval, cada uno con sus características propias. Existieron también otros géneros menores, como la fábula o la novela corta, que se utilizaron especialmente durante el Romanticismo. El siglo XII fue el siglo de Oro de la novela, especialmente en España, y ejemplo de ello es *Don Quijote*, de Cervantes, una parodia de las novelas caballerescas. Pero la novela barroca podía llegar a ser demasiado larga y complicada, de modo que pronto entró en crisis. A partir del siglo XVIII, que es la época de la que aquí se trata, la novela experimenta una transformación profunda, y se populariza cada vez más. El Romanticismo alargó la extensión de la novela breve, y de ahí surgió un nuevo concepto de novela, que vino a ser un estado intermedio entre la novela barroca y la novela breve renacentista. El siglo XIX fue el más fructífero para este género, que encontró en el realismo una fuente de motivos y tramas. Finalmente, en la novela actual convergen varios géneros (la autobiografía, el ensayo, el relato breve...), convirtiéndose ella misma en un género más ecléctico. Para una información más detallada sobre la evolución de la novela, véase Aguiar e Silva (1988: 196-252).

<sup>16</sup> Para una información detallada sobre el origen y las características de las novelas griegas y latinas, véanse estudios como los de Doody (1996), Walsh (1970), García Gual (1998; 2008), Schmeling (1996) o Whitmarsh (2008).

<sup>17</sup> “Los romances y las novelas, en general, no tienen ningún derecho a ser mencionados en las revistas literarias”

of its curiosity, and is on that account either read with disgust, or entirely past over<sup>18</sup> (*The Critical*, XXIX, 358)

Dentro del género de la novela, la novela gótica fue doblemente criticada, pues su contenido fantástico no era valorado literariamente. Y, aunque la novela actual ya ha conseguido un prestigio reconocido, lo cierto es que todavía en el siglo XX la novela gótica encuentra bastantes detractores entre los teóricos literarios, que no ven en estas narraciones una calidad suficiente. Es el caso de Aguiar e Silva, que, hablando del bajo nivel cultural del nuevo público lector, afirma:

Este público tan amplio, cuya mayoría no disfrutaba, evidentemente, de la necesaria educación literaria, actuó negativamente sobre la calidad de aquella abundante producción novelesca: la llamada novela negra o de terror, repleta de escenas tétricas y melodramáticas, con impresionante instrumental de subterráneos, escondrijos misteriosos, puñales, venenos, etc., poblada de personajes diabólicamente perversos o angelicalmente cándidos, que tuvo gran boga a fines del siglo XVIII y en las primeras décadas del siglo XIX, constituyó una de las formas novelescas más apreciadas por semejante público (Aguiar e Silva, 1995: 204).

El prejuicio que acompañó al género en todas sus etapas estuvo más acentuado, si cabe, en el caso de la literatura gótica, cuyo contenido fantástico, como ya se ha señalado, se alejaba de los preceptos poéticos tradicionales.

Cabe recordar aquí que en la primera novela gótica, *The Castle of Otranto*, su autor Horace Walpole se propuso unir pasado y presente de una forma novedosa, y para ello, como él mismo explica en su segundo prólogo, trató de unir romances antiguos

---

<sup>18</sup> “Las novelas que simplemente entretienen no merecen que se las fomente, pues alejan la mente de otros motivos más útiles. Para convertirlas en un vehículo de enseñanza bajo la máscara de la diversión, es necesario que no sean muy interesantes. Cuando se despierta mucha curiosidad, la mente se impacienta por conocer el final de la historia, y cualquier reflexión moral o instructiva que quiera añadirse, suspende la satisfacción de esta curiosidad, y el relato, finalmente, es leído a disgusto o ignorado por completo”.



(los romances medievales) y modernos, combinando la fantasía de los primeros con el realismo de los segundos:

It [his story] was an attempt to blend the two kinds of romance: the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability; in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old romances. The actions, sentiments, conversations, of the heroes and heroines of ancient days, were as unnatural as the machines employed to put them in motion.

The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds. Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability; in short, to make them think, speak, and act, as it might be supposed mere men and women would do in extraordinary positions. He had observed, that in all inspired writings, the personages under the dispensation of miracles, and witnesses to the most stupendous phenomena, never lose sight of their human character; whereas, in the productions of romantic story, an improbable event never fails to be attended by an absurd dialogue. The actors seem to lose their senses, the moment the laws of nature have lost their tone. As the public have applauded the attempt, the author must not say he was entirely unequal to the task he had undertaken; yet if the new route he has struck out shall have paved a road for men of brighter talents, he shall own with pleasure and modesty, that he was sensible the plan was capable of receiving greater

embellishments than his imagination or conduct of the passions could bestow on it<sup>19</sup> (Walpole: 1969, 7-8).

En contra de las elitistas opiniones académicas, la propuesta de Walpole tuvo un gran éxito entre los lectores del siglo XVIII, y encontró su mejor forma de expresión en la novela, ese género tan denostado por clásicos y modernos.

### 5.1.- PUNTOS DE ENCUENTRO ENTRE CLÁSICOS Y GÓTICOS EN EL GÉNERO DE LA NOVELA

En lo que respecta a la posible herencia clásica en el género de la novela del siglo XVIII, se originó también un encendido debate, y todavía hoy no están claros los términos en que los que puede establecerse tal relación. Frente a los que vinculan ambos géneros, están los que niegan cualquier tipo de correspondencia (considerándolos fenómenos totalmente independientes), o los que definen la novela moderna por oposición a lo grecolatino. Paralelamente, se ha cuestionado también el carácter clásico

---

<sup>19</sup> “Consistió su intento en hacer una mezcla de los dos tipos de novela romántica, la antigua y la moderna. En la antigua todo era imaginación e improbabilidad; en la moderna, por el contrario, se pretende copiar con éxito a la naturaleza, cosa que con frecuencia se logra. No ha faltado inventiva, si bien se ha visto imitada en lo que a los recursos fantásticos se refiere, mediante una estricta observación de la vida común. Pero si en la segunda vertiente la naturaleza ha sometido a la imaginación, no ha sido por otra cosa que por venganza, en tanto que en las antiguas novelas románticas quedaba totalmente excluida. Las acciones, los sentimientos, las conversaciones de los héroes y de las heroínas de otro tiempo eran tan poco naturales como la maquinaria puesta en práctica para darles movimiento.

El autor de las siguientes páginas creyó posible reconciliar ambas formas. Ansioso por dejar que los poderes de la fantasía se expandieran por los reinos sin límite de la inventiva, en la búsqueda de la creación de situaciones más interesantes, quiso llevar a los agentes mortales de su drama de acuerdo con las reglas de la probabilidad, lo que en resumidas cuentas quiere decir que intentó hacerles pensar, hablar y proceder como es de suponer que lo hagan los hombres y las mujeres ante una situación extraordinaria. Ha observado el autor, igualmente, que en las obras más inspiradas los personajes que han contemplado milagros y fenómenos maravillosos y sorprendentes jamás se apartan de su carácter humano; sin embargo, en la producción de historias románticas, un mero acontecimiento, por improbable que sea, siempre se acompaña de un diálogo absurdo. Los actores, ahí, parecen perder su sentido al tiempo que las leyes de la naturaleza pierden el tono que les es propio. Pero como el público ha aplaudido el intento del autor, éste no debe decir que se creía completamente incapaz de culminar la tarea que se proponía; no obstante, si el nuevo camino emprendido ofrece mayores posibilidades a hombres de talento superior, se mostrará el autor complacido y modesto, y aceptará que la idea puede ser aún más embellecida con adornos que no estaban al alcance de su imaginación ni de su dominio y conocimiento de las pasiones” (Walpole, 2008: 35-37).

de la novela helenística<sup>20</sup>, relegada a un lugar marginal dentro de toda la literatura griega. Analizaré a continuación cuatro estudios sobre el género de la novela, García Gual (1988), Sandy & Harrison (en Whitmarsh, 2008) Watt (1957) y Aguiar e Silva (1972), que plantean diferentes actitudes sobre este problema.

García Gual pone en relación el género de la novela romántica, y la literatura griega, de la que en última instancia lo hace depender: “La novela romántica es un invento griego, de época tardía, un producto muy poco clásico y por ello muy desatendido de las preceptivas clasicistas” (García Gual, 1988: 15). Sin embargo, como señala el mismo García Gual, esto no implica que la novela helenística y la romántica sean dos géneros exactamente iguales: “sería erróneo hablar de una novela antigua popular comparable a la de nuestra época” (García Gual, 1988: 51) (en la Antigüedad, entre otras cosas, no existían las actuales diferencias entre una novela más literaria y otra más “vulgar” —como el caso de la novela rosa—). Además, la novela griega, con temática principalmente amorosa y de aventuras, tenía siempre “cierta ingenua nobleza”, y su carácter popular estaba dotado de una sencillez que no suele verse en las complejas tramas contemporáneas.

En un reciente artículo titulado “Novels Ancient and Modern”, Sandy y Harrison defienden igualmente la influencia de la literatura griega en la novela moderna, a lo que añaden también la importancia de la novela latina (principalmente *Satiricón* de Petronio y *El Asno de Oro* de Apuleyo) para la configuración del género en el siglo XVIII:

Though the more romantic Apollonius, King of Tyre had a considerable influence on a wide range of literary works in both the mediaeval and Renaissance periods, the realistic comic novels of Petronius and Apuleius were the Latin texts that definitively shaped the beginnings of western prose fiction<sup>21</sup> (Sandy y Harrison, en Whitmarsh, 2008: 309).

<sup>20</sup> Las novelas helenísticas se dieron a conocer, sobre todo, a partir del Renacimiento, momento en que se hicieron las primeras traducciones al inglés.

<sup>21</sup> “Aunque el más romántico *Apolonio, Rey de Tiro* tuvo una influencia significativa en un amplio espectro de obras literarias, tanto en el periodo medieval, como en el Renacentista, las novelas cómicas y realistas de Petronio y Apuleyo fueron los textos latinos que dieron forma a los comienzos de la prosa de ficción occidental”.

Además de García Gual y Sandy y Harrison, otros teóricos han puesto también en relación la novela griega con la novela del siglo XVIII, pero desde diferentes perspectivas. Ian Watt opina que el género de la novela, tal y como se concibió en la modernidad, no sólo no depende de la literatura grecolatina, sino que mantiene una actitud contraria a lo clásico, y que esto está en la base de la novela como género: “the novel arose in the modern period, a period whose general intellectual orientation was most decisively separated from its classical and mediaeval heritage by its rejection —or at least its attempted rejection— of universals”<sup>22</sup> (Watt, 1995: 12). Watt alude en concreto a algunas categorías literarias, como el tiempo o el tratamiento del yo, que marcan las diferencias con respecto a las narraciones de la Antigüedad. Para él, estas diferencias de composición son la prueba irrefutable de que la novela moderna se crea al margen de las influencias clásicas, y posiblemente a través de su negación.

Finalmente, Aguiar e Silva es incluso más rotundo. Según él,

La novela moderna no se constituye sólo a base de la disolución de la narrativa puramente imaginaria del barroco, sino también a base de la descomposición de la estética clásica. La novela (...) es un género sin antepasados ilustres en la literatura greco-latina y, por consiguiente, sin modelos que imitar ni reglas que obedecer (Aguiar e Silva, 1988: 201)<sup>23</sup>.

No obstante, este juicio estético es revisable. Es cierto que no puede establecerse una conexión directa entre los dos géneros, y que la novela antigua y la novela moderna están separadas incluso por diferencias de concepto; sin embargo, sí hay entre ellas suficientes puntos en común como para que ambas puedan denominarse “novela”. En primer lugar, tanto en la Grecia antigua como en la Europa del XVIII la novela surge

<sup>22</sup> “La novela surgió en la época moderna; una época cuya orientación intelectual general estaba decididamente más separada de su herencia clásica y medieval dado su rechazo —o por lo menos su intento de rechazo— de los universales”.

<sup>23</sup> Albert Thibaudet es de la misma opinión: “La novela, aunque la Antigüedad le haya podido servir de ‘materia’, no tiene casi ninguna vinculación con la antigüedad clásica: es autóctona como la arquitectura gótica, es *romance*” (Thibaudet, citado en Aguiar e Silva, 1995: 198).

como un tipo de lectura ficticia y de entretenimiento. En ambos casos llega a un público mucho más amplio que el que tenían otros géneros; en Inglaterra, además, se dirige concretamente a un tipo de lector de clase media cada vez más frecuente, pues la proliferación de las bibliotecas, el mayor acceso a la educación y la creación de empleo que conllevó la Revolución Industrial aumentaron la proporción de población alfabetizada. Es interesante observar, por otra parte, cómo aumentó el número de mujeres entre los lectores, tanto en la Antigüedad, como en el siglo XVIII. Sin duda, el público femenino determinó en gran medida la evolución de la novela como género, condicionando, por ejemplo, la comercialización de ciertos contenidos, donde la mujer tenía, muy frecuentemente, un papel protagonista. Altheim así lo afirma en lo que respecta a la Antigüedad: “la feminidad proporciona una mayoría de lectores, y aunque esto no se deje demostrar cuantitativamente, definen sin embargo tendencias femeninas y un gusto femenino la posición de la novela” (Altheim, citado en Gual, 1988: 58). También en el siglo XVIII las mujeres se fueron familiarizando poco a poco con la novela, aprovechando que, por sus características de género secundario y sin importancia, éste fue el único tipo de narración que les estaba socialmente permitido leer; el contenido de las novelas, asimismo, también se hizo más femenino: “while many of the nobility and gentry continued their cultural regress from the Elizabethan courtier to Arnold’s ‘Barbarians’, there was a parallel tendency for literature to become a primarily feminine pursuit”<sup>24</sup> (Watt, 1995: 43). Por tanto, aunque diferentes, parece que tanto la novela helenística como la deciochesca tuvieron los mismos efectos en el público, y ambas se vieron particularmente influidas por una estética femenina.

Los dos tipos de novelas responden también a una necesidad de evasión de la realidad, que, a diferencia de la literatura, está llena de insatisfacciones. Desde su mismo nacimiento en la Grecia helenística, las novelas compensan frustraciones, llenan vacíos, o son, simplemente, un mundo imaginario que sirve de válvula de escape ante la rutina diaria (*vid.* García Gual, 1988: 62-63). En definitiva, tanto el lector helenístico como el deciochesco buscan una lectura fácil que les ofrezca una alternativa a una vida

---

<sup>24</sup> “Mientras que gran parte de la nobleza y de la alta burguesía continuó su retroceso cultural, desde el cortesano isabelino hasta los ‘Bárbaros’ de Arnold, hubo una tendencia paralela en la literatura a ser un interés principalmente femenino”.

gris y problemática; pero, para que esto sea posible, tienen que sentirse identificados con la ficción que leen y verse reflejados en ella. Es en este aspecto donde el género de la novela es realista, entendiendo que, como señala Watt (1995: 11), “the novel’s realism does not reside in the kind of life it presents, but in the way it presents it”<sup>25</sup>. Junto a este realismo, tanto las novelas helenísticas como las primeras novelas inglesas necesitan un final feliz, en el que se cumplan los deseos que el mundo real deja frustrados. En resumen, en la novela la apariencia de realidad debe combinarse con una evasión de la misma, y para conseguir esto, se ofrece al lector un mundo paralelo en el que, desde sus propios códigos, puede vivir experiencias que no pueden tener en la vida real, donde tampoco hay finales felices<sup>26</sup>.

En definitiva, no cabe duda de que la novela helenística y la novela gótica son dos géneros diferentes, generados en épocas distintas y sin una conexión directa; sin embargo, tienen también paralelismos que descubren algunos intereses comunes, y ambas se conciben como una literatura de entretenimiento y un escape de la realidad, que llega a un amplio público lector con una nutrida presencia femenina. El género de la novela es, por tanto, otro punto de contacto entre la Antigüedad y la Modernidad.

## 5.2.- LO CLÁSICO Y LO CLASICISTA. EL ORIGEN DE UNA CONFUSIÓN TERMINOLÓGICA

Según Aguiar e Silva,

Cuando el sistema de valores de la estética clásica comienza, en el siglo XVIII, a perder su homogeneidad y su rigidez, y cuando, en ese mismo siglo, comienza a afirmarse un nuevo público, con nuevos gustos artísticos y nuevas exigencias espirituales —el público burgués—, la novela, el género literario de oscura ascendencia, despreciado por los teorizadores de las poéticas, experimenta una metamorfosis y un desarrollo muy profundos, hasta el punto de que

<sup>25</sup> “El realismo de la novela no reside en el tipo de vida que presenta, sino en la forma en que la presenta”.

<sup>26</sup> “La ficción resulta un refugio para la sed de aventuras del hombre sin voluntad para hallarlas en la realidad” (García Gual, 1988: 48).

Diderot no acepta la identificación de la novela anterior al siglo XVIII con la nueva novela de este mismo siglo (Aguiar e Silva, 1995: 203).

El nacimiento del género de la novela, por tanto, está muy unido al creciente anticlasicismo que caracterizó el Romanticismo y sus movimientos precursores. En este apartado se precisará en qué manera la novela como género se alejaba de la estética clásica.

En el capítulo anterior se vio que, mientras que lo clásico apunta a una literatura en concreto, sin imitadores ni convenciones posteriores, el “clasicismo” es un “estilo a la manera de”. Lo clásico, por tanto, es un concepto más objetivo, frente al clasicismo, que refleja un ideal del mundo grecolatino creado retrospectivamente, y ajustado a las expectativas de otra época. A la luz de esto cabría preguntarse si cuando Aguiar e Silva aduce el distanciamiento con respecto a la estética clásica para definir el género de la novela, en realidad está cayendo en una confusión entre los términos “clasicista” y “clásico”, muy común en la crítica literaria. Téngase en cuenta que el que una determinada obra no responda al ideal de Grecia y Roma configurado a partir del Renacimiento (es decir, el que sea “clasicista”) no quiere decir que no se ajuste a la estética clásica (que sea “clásica”) o que vaya en su contra (esto es, que sea “anticlásica”). La literatura grecolatina encierra una realidad mucho más compleja de lo que se designa con el término de “clasicismo”, y la confusión entre los dos términos puede conducir a un reduccionismo que no refleje en su totalidad la realidad de una obra o de un género. Cuando Aguiar e Silva se refiere a la “estética clásica”, lo hace desde la perspectiva dieciochesca a la que se opuso el Romanticismo, pero esto no deja de ser un punto de vista parcial sobre todo el mundo clásico.

El conflicto que surge con la confusión entre “clásico” y “clasicista” es bastante semejante al debate renacentista entre vitruvistas y vasarianos. Como se explicó en el capítulo anterior, los primeros seguían a pies juntillas las opiniones de autores como Vitruvio u Horacio, que acabaron considerándose dogmáticas; para los segundos, en cambio, podía existir una faceta grotesca del mundo clásico, sin que esto implicara una oposición con el resto de las posibilidades estéticas. De igual manera, para algunos teóricos lo “clásico” sólo es aquello que se ajusta a determinadas convenciones, y que

responde a un ideal creado en épocas posteriores (lo que propiamente debería llamarse “clasicista”); otros, en cambio, consideran la posibilidad de que lo clásico vaya más allá de las convenciones renacentistas y dieciochescas, y que abarque géneros, como la novela helenística, que, aun siendo clásica, no encaja en el ideal clasicista. Para estos últimos el desafío abierto hacia los valores representados por el clasicismo no invalida el mundo clásico en sí mismo. Esta actitud “vasariana” fue la adoptada por los escritores góticos, cuya crítica se dirige más hacia lo neoclásico o lo augusto (término que se utilizó para los “Augustean Poets” de la generación anterior) que hacia lo clásico.

Como ya se ha visto en parte, y se seguirá analizando a lo largo de esta tesis, la confusión entre “clásico” y “clasicista” no sólo ha ocurrido en la consideración de la novela como género, sino que se ha extendido a muchos otros casos de intertextualidad entre la literatura clásica y la literatura gótica. Pero lo cierto es que el mundo clásico es mucho más amplio que el mundo clasicista. Por eso en la literatura grecolatina se halla también un lado oscuro y grotesco, con elementos fantásticos y maravillosos, que transgredían las normas de los preceptistas más conocidos. Esta faceta marginal era, sin duda, “clásica”, aunque no pudiera denominarse “clasicista”.

## 6.- CONCLUSIONES

En este capítulo se han estudiado tres importantes tensiones literarias: la tensión entre pasado y presente, la tensión entre Grecia y Roma, y la tensión entre paganismo y cristianismo. Estas tres tensiones funcionan dentro del marco general de la relación entre lo clásico y lo gótico, y se activan simultáneamente en muchas obras de la literatura gótica. Se han analizado igualmente otras tensiones derivadas, como las que existen entre clasicismo y medievalismo, o entre catolicismo y protestantismo, que también tienen una importante función dentro del relato gótico. La misma elección de la novela como principal género para esta nueva literatura de terror demuestra que, incluso en la forma y en las expectativas, los góticos y los clásicos no están tan lejanos unos de otros como pudiera parecer. A partir de estos análisis se ha comprobado que en la relación entre la literatura gótica y la literatura clásica convergen muchos y muy variados elementos, lo que permitiría definirla como un encuentro complejo.



Se ha demostrado igualmente que no se trata de una simple elección de estética o de ideología, sino que los elementos que participan en el encuentro están presentes simultáneamente, ejerciendo una fuerza diferente cada uno de ellos. En este sentido, el concepto de tensión supera al de oposición, que exigiría al escritor que se decantara por uno de los elementos, pasando por alto toda la riqueza que encierra una relación entre ellos.

Finalmente, se ha visto cómo detrás de la oposición entre lo gótico y lo clásico en sus muy diversos aspectos subyace una confusión terminológica entre “clásico” y “clasicista”, que se ha perpetuado en la crítica literaria. Esta confusión ha determinado una visión del mundo grecolatino parcial y subjetiva, censurando elementos que no encajaban dentro de la idea artificial que se había creado sobre lo clásico. No obstante, y a pesar de que han quedado en un segundo plano dentro del ideal de lo clásico, también en las literaturas griega y latina se hallan historias de fantasmas, vampiros y otros seres espectrales, con una atmósfera muy afín a lo gótico, tal y como se entiende en la segunda mitad del siglo XVIII.

## **CAPÍTULO 4.**

### **LO MÁS “GÓTICO” DE LO CLÁSICO**

#### **1.- INTRODUCCIÓN**

En su introducción a *Teorías de lo Fantástico* (2001), David Roas define la literatura fantástica como “la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable” (Roas, 2001a: 18). Esta definición debe ser considerada dentro de un contexto histórico cultural, que sitúa el origen de la literatura fantástica en el siglo XVIII, época de la Ilustración y momento en que “se dieron las condiciones adecuadas para plantear ese choque amenazante entre lo natural y lo sobrenatural” (Roas, 2001a: 21). Como ya se ha comentado en capítulos anteriores, esas “condiciones adecuadas” las constituyeron todos los cambios sociales y científicos que se sufrieron durante este siglo y el siguiente, con la revolución epistemológica que esto supuso. El nacimiento de la ciencia positivista, el empirismo y la demostrable certeza de la razón fue descartando cualquier superstición o creencia en lo sobrenatural, que, desterrado del mundo real, pasó a ser un recurrente motivo literario. Sin embargo, también en la literatura previa se hallan múltiples elementos fantásticos, que demuestran que tanto lo sobrenatural como el miedo son universales, y han sido objeto de recreación literaria desde el principio de los tiempos.

Teniendo en cuenta las observaciones de Roas, podría pensarse que hablar de lo fantástico en la literatura clásica implica dar un salto cognitivo considerable y exige, además, partir de unos parámetros diferentes de aquellos con los que se analiza la literatura fantástica moderna. Sin duda, la evolución científica ha cambiado mucho la perspectiva del ser humano con respecto a lo que es o no es sobrenatural: muchas cuestiones que eran incomprensibles a comienzos de nuestra era lograron finalmente una explicación racional, dejando así de provocar en el lector la inquietud que requiere un texto fantástico. Por otra parte, los seres mitológicos, las metamorfosis o la intervención de los dioses en la vida de los hombres, se creyera o no en ello, eran

fenómenos asumidos por el lector de la Antigüedad como hechos coherentes con la realidad; por tanto, no provocaban ninguna ruptura o transgresión de límites<sup>1</sup>, y en consecuencia, no pueden considerarse “fantásticos”. No obstante, también en la literatura grecolatina hay relatos que tienen en el miedo su principal motor, y que provocan en el lector un efecto terrorífico realmente poderoso<sup>2</sup>.

En este capítulo se demostrará que, al margen de las opiniones que Horacio y otros autores clásicos dejaron firmadas en sus poéticas, la literatura griega y la latina también tienen su lado oscuro, repleto de brujas, demonios, maleficios y seres de otro mundo. Son textos que, retrospectivamente, podrían ser calificados de “góticos”, pues contienen muchos de los tópicos de este tipo de literatura romántica. El gusto por lo sobrenatural que surgió en el siglo XVIII (y que se ha mantenido hasta nuestros días) volvió la mirada hacia todos estos textos, que empezaron a darse a conocer y a “colarse” en algunas de las novelas modernas.

## 2.- EL ESTUDIO DEL MUNDO CLÁSICO... Y TERRORÍFICO

Como argumenta Jobbé-Duval en *Les Morts Malfaisants* (1924) muchas de las apariciones fantasmales registradas en la literatura clásica están “justificadas” desde el mismo sistema legal, pues el derecho romano contemplaba la posibilidad de la vida después de la muerte, y por tanto, abarcaba también los derechos de los difuntos. Por este motivo muchos muertos vuelven del más allá para cumplir alguna promesa, para hacer una reclamación o, simplemente, porque los vivos no les han mostrado sus respetos como deberían: “les défunts forment une communauté avec ses propres lois et règles” afirma Jobbé-Duval (2000: 7), añadiendo que “les individus qui furent à l’index sur terre le sont dans l’au-delà”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Es una difícil cuestión la de si los griegos y los romanos creían realmente en las historias mitológicas y en las leyendas que se han transmitido en la literatura clásica. Parte de este tema ha sido analizado por Paul Veyne en *¿Creyeron los griegos en sus mitos?* (1983).

<sup>2</sup> Como en la actualidad, también en la Antigüedad lo desconocido era la base del miedo. La obra de Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia* (1985) presenta desde el punto de vista de la religión griega primitiva diferentes representaciones de lo desconocido, que van desde lo marginal hasta lo monstruoso.

<sup>3</sup> “Los difuntos forman una comunidad con sus propias leyes y normas, y aquellos que estaban en el censo de la tierra lo están también en el del más allá”.

Muchas de las razones que tienen los fantasmas para volver de entre los muertos responden a motivos folclóricos, presentes en culturas de todo el mundo. El *Motif-Index of Folk Literature* (1955-1958; para esta tesis se utiliza una edición de 1975) de Thompson ofrece para ello una guía indispensable donde queda recogida la base antropológica que subyace en algunas de las escenas más aterradoras de la literatura clásica. En el folclore grecolatino, como en otros muchos, la creencia en fantasmas, en el más allá y en una vida después de la muerte eran temas muy asumidos, como puede observarse a partir de las diversas fiestas dedicadas a los difuntos: el principal objetivo de las *Parentalia* (que se cerraban con la *Feralia*), las *Caristia*, las *Violaria*, las *Lemuria*, las *Laribius* y las *Rosaria*<sup>4</sup> era precisamente el de aplacar las almas de los muertos con ofrendas, libaciones y otras muestras de respeto, para que no despertaran y atacaran a los vivos. Así, no es difícil deducir que los espectros fueron los protagonistas de muchas pesadillas de griegos y romanos.

A finales del siglo XIX, la aparición de la parapsicología, y también en parte el nacimiento de la criminología moderna, fomentó el interés por lo sobrenatural. En 1882 se fundó en Londres la *Society for Psychical Research*, con el objeto de investigar sobre fenómenos paranormales. Entre sus miembros se encontraban Frederick William Henry Myers (presidente de la Sociedad en 1900) o George Gilbert Aime Murray (presidente de la Sociedad en 1915-1916), eminentes filólogos clásicos que, movidos por un doble interés, centraron parte de sus investigaciones en el estudio de la parapsicología en la Antigüedad grecolatina. Como señaló Collison-Morley (1912: 17), “the Greek and Roman [ghosts] stories hardly come up to the standards required by the *Society for Psychical Research*”<sup>5</sup>; sin embargo, lo cierto es que se popularizaron muchas historias que antes habían pasado inadvertidas, o que, por lo menos, hasta el momento no habían merecido la atención de los expertos<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Algunas de estas fiestas son descritas por Ovidio en los *Fasti*.

<sup>5</sup> “Las historias de fantasmas griegas y romanas apenas llegan a los niveles exigidos por la *Society for Psychical Research*”.

<sup>6</sup> Como señala Felton (1999: xii) esta falta de interés se vio probablemente incrementada debido a las pocas narraciones de este tipo que se han conservado, o a quizá a la brevedad de éstas, que a veces se resumen en unas pocas líneas.

Actualmente existen algunas obras de referencia que estudian en mayor o menor profundidad los diferentes aspectos de lo que podría llamarse “lo más gótico de la literatura clásica”. En 1912, Lacy Collison-Morley publicó *Greek and Roman Ghost Stories*, por sugerencia de F. Marion Crawford (1854-1909), autor norteamericano de cuentos de terror. Esta obra ordena temáticamente algunas de las historias de fantasmas de la Antigüedad, estudiadas desde una perspectiva folclórica. Tres años más tarde, en 1915, Cyril Bailey publicó un artículo sobre “Some Greek and Roman ideas of a Future Life” (*Occasional Publications of the Classical Association*), que insiste en el interés de los antiguos en el más allá. En 1921 Myers publicó *Essays, Classical and Modern*, donde el estudio de fenómenos paranormales se centra en los oráculos griegos, en Virgilio y en Marco Aurelio Antonino. Ya en el decenio de los años 30, E. J. Dingwall, que también formó parte de la *Society for Psychical Research*, publica *Ghosts and Spirits in the Ancient World* (1930), en la línea de la obra de Collison-Morley; en este caso, sin embargo, el objeto de estudio se amplía: abarca tanto “el espiritismo en Egipto y el Antiguo Este” (Oriente), como “el espiritismo en los Clásicos” (Occidente), y se plantea como un estudio sociológico sobre las creencias de los antiguos en lo oculto. El mismo año de la publicación del libro de Dingwall, Franklin Brunell Krauss publicó en Filadelfia una tesis con el título *An Interpretation of the Omens, Portents, and Prodigies Recorded by Livy, Tacitus, and Suetonius*, demostrando así que el tema del más allá en el mundo clásico interesaba también en círculos académicos. Finalmente, en esta primera generación de investigadores, cabe destacar los estudios sociológicos y antropológicos de James George Frazer, que analizó los comportamientos de las culturas primitivas en lo que respecta a magia, mitología y religión, ofreciendo un punto de partida para muchas ciencias de la segunda mitad del siglo XX. Su obra más conocida, *The Golden Bough*<sup>7</sup> (1890), es un complejo estudio de mitología comparada en el que se buscan los puntos en común entre diferentes creencias de la Antigüedad. Junto a su obra magna, Frazer escribió también *The Fear of the Dead*

---

<sup>7</sup> En relatos góticos como “Casting the Runes”, de M. R. James, o “The Call of Cthulhu”, de H. P. Lovecraft, hay referencias a *The Golden Bough*, demostrando así que se trata de un libro de interés para estos autores.

*in Primitive Religion* (1933-1936) en tres volúmenes, donde analiza de una forma más concreta el fenómeno del miedo y lo sobrenatural.

Cabe destacar aquí la importante aportación de las investigaciones de E. R. Dodds en el estudio de lo sobrenatural en la Antigüedad. Una de sus obras más importantes fue *The Greeks and the Irrational* (1951), donde, a partir de análisis antropológicos y psicológicos, muestra el alcance del racionalismo en la cultura griega, y sienta una base teórica para posteriores estudios sobre religión griega. Pero, además de esta obra, Dodds publicó otros artículos igualmente significativos. En la colección de ensayos titulada *Greek Poetry and Life* (1936), presentada como homenaje a Gilbert Murray en su septuagésimo cumpleaños, Dodds escribió el artículo “Telepathy and Clairvoyance in Classical Antiquity”, donde comienza afirmando que “the group of studies which the English call ‘psychical research’ and the Germans ‘Parapsychologie’ has in this country an historical affiliation to classical learning”<sup>8</sup> (como ejemplo, alude a estudiosos como Myers, Lang, Bayfield, Verrall o al mismo Murray). Dentro del mismo tema, destaca su artículo “Supernormal Phenomena in Classical Antiquity”, publicado en *Proceedings of the Society for Psychical Research* (55: 203, 1971, pp. 189-237), y añadido más tarde como capítulo de su obra *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief* (colección de ensayos publicados entre 1929 y 1971).

En los últimos decenios del siglo XX resurge con fuerza el interés académico por lo sobrenatural en la literatura clásica. Partiendo de la creencia en el más allá, que justifica precisamente la creencia en fantasmas y otros seres de ultratumba, W. F. Jackson Knight publicó su estudio *Elysion. On Ancient Greek and Roman Beliefs Concerning a Life After Death* (1970). Desde un punto de vista más antropológico, W. M. S. Russell analiza varias historias de fantasmas en su artículo “Greek and Roman Ghosts” (en *The Folklore of Ghosts*, 1981). En 1998 Debbie Felton publica el libro *Haunted Greece and Rome. Ghost Stories from Classical Antiquity*, redactado a partir de su tesis doctoral, en la que estudia concretamente el fenómeno del “encantamiento” (“the repeated manifestation of strange and inexplicable sensory phenomena —sounds,

---

<sup>8</sup> “El conjunto de estudios que los ingleses llaman ‘investigación psíquica’ y los alemanes ‘parapsicología’ tiene en este país una filiación histórica con la Antigüedad clásica”.

tactile sensations, smells, and visual hallucinations— generally said to be caused by ghosts or spirits attached to a certain locale”<sup>9</sup>, Felton, 1999: xi) en la Antigüedad clásica. Las diferentes manifestaciones de los muertos y los diferentes tipos de fantasmas (Erinias, Euménides...) son estudiadas también por Sarah Iles Johnston en *Restless Dead. Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece* (1999). Del mismo año es también uno de los estudios más completos de los tiempos recientes: *Res Inauditae, Res Incredulae. Storie di fantasma nel mondo greco-latino*, de Antonio Stramaglia, que divide todo su análisis en varios motivos literarios (casas encantadas, terrori balneari, “la morte amoureuse”, muertos sin reposo y fantasmas de guerra). Finalmente, en España cabe destacar artículos como los que Mercedes Aguirre (“Verdad o Mentira: lo mitológico y lo fantástico en Luciano”, “Espíritus malignos, dragones y lamias”, “Fantasmas clásicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía”) y Francisco García Jurado (“Literatura antigua y modernos relatos de terror: la función compleja de las citas grecolatinas”; “Los cuentos de fantasmas: entre la literatura antigua y el relato gótico”; “La carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas (Plin.7.27.5-11) releída como relato gótico”) han dedicado al tema del terror en la literatura antigua. Todas estas obras han demostrado que existe un mundo de monstruos y de tinieblas en la literatura clásica y que, por muy lejos que se encuentre del ideal clasicista de Grecia y Roma, este mundo ha interesado y sigue interesando a los lectores y a los académicos.

### 3.- LO SOBRENATURAL EN LA ANTIGÜEDAD

Son muchos los tipos de historias que, teniendo como tema central lo sobrenatural, pueden encontrarse dentro de la literatura grecolatina. Y son muchos también los diversos temas que en ellas se tratan. En este apartado se citarán algunos de ellos, que darán una idea global sobre lo que verdaderamente aterrorizaba a griegos y romanos. Se observará que muchos de estos motivos e historias siguen patrones que son muy familiares; se debe esto en parte a la base folclórica que tienen las narraciones de

---

<sup>9</sup> “La manifestación repetida de fenómenos sensoriales extraños e inexplicables –sonidos, sensaciones táctiles, olores y alucinaciones visuales-, que suelen adjudicarse a fantasmas o espíritus conectados con un determinado local”.

terror, y en parte a que, como se verá en el último apartado, algunas de las historias más conocidas fueron fuente de inspiración para destacados autores góticos.

Un primer gran grupo temático estaría compuesto por todo lo relacionado con la magia y la brujería<sup>10</sup>. Al margen de las numerosas leyendas de las brujas Circe y Medea, protagonistas de conocidos textos clásicos, cabe recordar a la diosa Hécate, otra de las grandes brujas ligadas al mundo de ultratumba, así como a la bruja Canidia, immortalizada —en tono satírico— por Horacio. Ericto era también otro de los grandes nombres asociados a la brujería, y a ella se le atribuían asombrosos poderes. Muchos de estos personajes estaban conectados con Tesalia, tierra de brujas por excelencia en la Antigua Grecia.

Muy en relación con el tema de la brujería, hay también casos de necromancia o nigromancia, esto es, el arte de la adivinación del futuro por evocación de los muertos. Para ello, se llevan a cabo resurrecciones de cadáveres, de las que dan testimonio Lucano (El hijo de Pompeyo, Sexto Magno, consulta a la bruja Ericto para conocer el resultado de la batalla que va a emprender) o Apuleyo (la resurrección del cadáver de un hombre, que declara culpable de su asesinato a su mujer).

Las casas encantadas han sido posiblemente el tema más estudiado por la crítica, y sobre el que hay algunos textos básicos que es necesario señalar. La carta a Sura de Plinio el Joven (que se comentará con detalle en capítulos posteriores) ha sido un punto de referencia para muchos autores de la literatura moderna, y especialmente para los que se han dedicado a la literatura gótica. Luciano parodió este texto en su *Philopseudes*, dando así cuenta del alcance que tuvo este relato en la misma Antigüedad. También en clave de humor Plauto presenta una casa habitada por un “fantasma” en su *Mostellaria*, o *el Aparecido*.

En la literatura clásica se hallan igualmente dos interesantes fenómenos antropológicos que han tenido —y tienen— una presencia significativa en la literatura de terror: la licantropía y el vampirismo, hoy considerados como patologías. Sobre la licantropía, *El Satiricón* de Petronio ofrece uno de los casos más conocidos, en el que

---

<sup>10</sup> Sobre el tema de la magia en la Antigüedad clásica, véase Luck (2006), que se ha constituido como una obra de referencia. Nótese que en el mundo clásico ya están fijados muchos de los motivos que acompañan a las brujas, como, por ejemplo, su capacidad para transformarse en diferentes animales.



Nicerote narra a Trimalción su aventura en Capua con un compañero soldado, que resultó ser un hombre lobo; también Plinio el Viejo relata una metamorfosis similar en su *Historia Naturalis*.

La figura del vampiro en Grecia y Roma (además de en otras zonas europeas) ha sido un tema estudiado con detenimiento por el experto en artes ocultas Montague Summers, en su libro *The Vampire in Europe* (1929). Como señala Summers, son pocos los casos transmitidos por la literatura clásica en los que se puede hablar claramente de vampirismo. No obstante, algunos de ellos son paradigmáticos y bastante conocidos. Summers recuerda la escena de la *Odisea* (libro XI) en que Odiseo, ya en los infiernos, ofrece sangre a Tiresias para que, bebiéndola, le diga la verdad sobre su futuro. También considera dentro de la tradición vampírica la historia narrada por Flegón de Trales sobre Filinio, una mujer no-muerta que sale de su tumba para encontrarse con el hombre que le había sido prometido<sup>11</sup>. Son igualmente muy conocidas dos historias narradas por Apuleyo en *El Asno de Oro*: la primera de ellas, la aventura del viajero Sócrates, al que unas brujas desangran y sacan el corazón, sustituyéndolo por una esponja, que cae al río cuando Sócrates se acerca a beber, dejándolo muerto; la segunda historia se refiere a una leyenda sobre unas brujas de Tesalia que desgarran a mordiscos las caras de los muertos. Junto a estas narraciones, también algunos seres malignos, generalmente femeninos, como la empusa o la lamia<sup>12</sup>, han sido relacionados con el vampiro (y son, ciertamente, algunos de sus antecedentes).

Muchas de las historias sobre seres con rasgos vampíricos tienen una base folclórica. Dos de los motivos más destacados del vampiro, el beber sangre y el ser un no-muerto, provienen de rituales de sacrificios humanos donde se bebía sangre de las víctimas. Se pensaba, además, que una persona que había sido malvada en vida podía volver de la muerte impregnada todavía de este mal (motivo por el que el emperador Calígula fue incinerado). En definitiva, aunque no aparecen de la misma forma familiar de los tiempos modernos, parece que en Grecia y en Roma ya se hablaba de seres que tenían mucho que ver con los vampiros. En la evolución de estos seres, además, tuvo

---

<sup>11</sup> Una lectura claramente vampírica de este relato es la que hace Goethe en su poema “La novia de Corinto”.

<sup>12</sup> Más adelante se hablará más detenidamente de éstos y otros seres monstruosos.

una gran influencia la tradición eslava, que también está en la base de los actuales *βρικόλακες* griegos.

En la literatura clásica hay también algunos casos que pueden ser definidos como *poltergeist* (del alemán, ‘poltern’ —hacer ruido— ‘geist’ —espíritu—). Es Suetonio el autor que ha registrado en su obra más fenómenos de este tipo. Stramaglia recoge tres historias al respecto, que se narran en las biografías de Augusto, Calígula y Otón respectivamente. La primera historia (Suet. *Aug.*6) ocurrió en un suburbio cerca de la ciudad de Velitra, en un casa donde nadie se atreve a entrar sin haberla purificado antes, pues un día, el dueño fue arrojado de la cama donde dormía por una fuerza desconocida. La segunda historia (Suet. *Cal.*59.2-3) se refiere al cadáver del emperador Calígula, y a los fenómenos paranormales que posiblemente provocó su espíritu hasta que fue incinerado —unos fenómenos que llegaron a provocar el incendio de su casa. La última historia se refiere al emperador Otón (Suet. *Otho.*7.4), del que se dice que fue acosado por los manes de Galba. Finalmente, Felton señala otro posible caso de *poltergeist* registrado por Luciano en su *Philopseudes*, donde uno de los personajes, Antígono, afirma tener una pequeña estatua de bronce de Hipócrates, que, cuando no se la agasaja cuando es debido, se enfurece y empieza a dar vueltas por toda la casa, armando ruido y desordenándola.

Los paradoxógrafos dejan también una nutrida galería de seres monstruosos y prodigiosos. La paradoxografía es un género helenístico que surge motivado por las mismas circunstancias sociales e históricas de la novela, y en paralelo con ésta. La necesidad de evasión y de fantasía que muestran los griegos de la época helenística se ve ahora saciada con historias y noticias de sucesos extraños y maravillosos, que se transmiten de forma breve, y que interesan por la simple sorpresa o admiración que provoca el fenómeno en el lector. Plantas milagrosas, pigmeos o monstruos de dos cabezas, son algunas de las imágenes que presentan Flegón de Trales o Loliano, entre otros. Muchas de estas descripciones bien podrían ser dignas de plumas como la de H. P. Lovecraft, pues sin duda la paradoxografía es una fuente inagotable para motivos terroríficos.

Dentro de la mitología se halla también una gran variedad de seres fantásticos, protagonistas de las pesadillas más horribles, como monstruos infernales (las Grayas, las Gorgonas, el Can Cerbero...) y otros engendros (Escila y Caribdis, la Hidra de Lerma...). Entre ellos, un papel destacado corresponde a los seres femeninos, muchos de los cuales han contribuido a elaborar la imagen de la *femme fatale* recogida en la literatura<sup>13</sup>: las empusas o empousas<sup>14</sup>, las lamias<sup>15</sup>, las estriges<sup>16</sup>, las harpías<sup>17</sup> y las sirenas<sup>18</sup>. Podría incluirse también el fantasma Mormo, a veces identificado con el alma de Gelo, una muchacha muerta que robaba a los niños (el equivalente al hispánico

<sup>13</sup> Vid. Pedraza (1991). George Eliot ofrece un buen ejemplo de esta representación de la *femme fatale* en su novela de *The Mill on the Floss* en la que, como se verá en el capítulo correspondiente, crea el personaje de Maggie a partir de la figura de Medusa.

<sup>14</sup> “Monstruo femenino con un pie de bronce y otro de burra (de estiércol de burra), antropófago y sediento de sangre. Le gusta transformarse en hermosa doncella para seducir a hombres que luego devorará; vive sobre todo en lugares oscuros” (Izzi, s. v. “empousa”).

<sup>15</sup> Mito de Lamia: “Muchacha Libia amada por Zeus, a la que varias veces dejó encinta el dios, pero que nunca había tenido la alegría de hacer de madre, porque a todos los recién nacidos se los raptaba y mataba la celosísima Hera. Por eso la joven fue transformada en una especie de fantasma que raptaba los hijos ajenos y los mataba. Como Hera la había vuelto insomne, Zeus le había concedido la facultad de poderse poner y quitar los ojos y de adoptar cualquier apariencia. Con el tiempo, el nombre Lamia se convierte en el nombre genérico de algunos espíritus perseguidores afines a los incubos que ahogan a sus víctimas durante el sueño, cabalgando sobre su pecho. Perdido el carácter personal, la Lamia se hace cada vez más espantosa y torva; a veces adquiere rasgos andróginos, capacidad de metamorfosis, aspectos groseros y siempre una insaciable sed de sangre” (Izzi, s. v. “lamia”). Se las suele identificar también con las empousas. Hay otras versiones de la lamia en el *Bestiario moralizado de Gubbio* y en la *The Histoire of Foure-Footed Beastes* de Topsell (s. XVII).

<sup>16</sup> “(Roma). Es el nombre de un pájaro nocturno, así como el de un espíritu malvado que desgarrar a los niños lactantes en sus cunas: se llena el bocio con su sangre, y con el pico les arranca las vísceras” (Izzi, s. v. “strix”).

<sup>17</sup> “Las harpías (de *arpazo*, rapto) en cuanto a ‘raptadoras’ eran genios de la muerte, y como tal están representadas en muchos monumentos funerarios, en los que se las ve transportar entre sus garras a los difuntos” (Izzi, s. v. “harpía o arpía”). Además, téngase en cuenta el mito de las Harpías, hijas del Océano y la Tierra, que aparecen en el mito de los argonautas.

<sup>18</sup> “En la acepción adoptada generalmente, este término designa a un ser fantástico con la parte superior del cuerpo de mujer, hermosa y de aspecto agradable, y la parte inferior en forma de pez; se trata de un ser marino, o en cualquier caso acuático, de temperamento malévol, que explota sus dotes de seducción sexual, mostrando la parte superior del cuerpo, para atraer a jóvenes ignorantes y matarlos arrastrándolos al mar (...). No obstante, es preciso aclarar que en el área occidental en general, y europea en particular, este mito tiene una historia especial, que lo hace un caso único entre todos los seres imaginarios (...) Ningún otro monstruo ha sido objeto, en el transcurso del tiempo y en el mismo ámbito cultural, de una transformación tan compleja como el mito de la sirena, que ha sido imagen del alma humana, demonio mortal en forma de pájaro y seductora ninfa con forma de pez (...). Las sirenas propiamente dichas (es decir, los monstruos que llevaban este nombre, *Seirenes*), nacen en Grecia, pero las tradiciones que le ataen son extremadamente confusas y discordantes entre sí (...) Existen muchas representaciones (...) que testifican su forma híbrida, con el cuerpo de pájaro y la cabeza de mujer [en la mitología griega]. (...) Parece ser que al principio eran completamente humanas, y que su transformación parcial en pájaro sea consecuencia de algún acontecimiento el cual varía, no obstante, según las fuentes” (Izzi, s. v. “sirena”).

“Coco”). Como ya se ha mencionado más arriba, muchos de estos monstruos tienen connotaciones vampíricas, pues la figura del vampiro tiene en su origen un fuerte componente femenino, que se reafirma desde el mismo personaje hebreo de Lilith (uno de los iconos del vampirismo).

Entre las numerosas historias que tienen a estos seres como protagonistas, cabría destacar tres, contadas por Petronio, Apuleyo y Filóstrato. La primera historia, narrada por Petronio en el *Satiricón*, trata sobre la muerte de un muchacho muy joven, al que las estriges empezaron a acosar durante su velatorio; un hombre salió en defensa del cadáver y se enfrentó a los monstruos, pero perdió la batalla. El hombre murió a los pocos días, y el cadáver del niño tampoco se salvó, pues las estriges lo robaron poniendo un muñeco de paja en su lugar. Es también bastante conocida la historia de Telifrón, narrada por Apuleyo. Telifrón, que estaba de visita en Larisa, se encontró con el velatorio de un difunto. A cambio de dinero, se ofreció para velarlo toda la noche, y evitar así que lo mutilaran las harpías (que solían presentarse en forma de animales). Pero Telifrón se quedó dormido, y en ese momento las harpías lo confundieron con el cadáver (que se llamaba también Telifrón) y le devoraron las orejas y la nariz. Finalmente, otra historia destacable dentro de este grupo de monstruos es la narrada por Filóstrato en la *Vida de Apolonio de Tiana*. Se trata de la conocida historia de un joven filósofo, Menipo, que se ve encandilado por una mujer, a la que se entrega totalmente a pesar de las advertencias del filósofo Apolonio. El día de la boda, Apolonio logra desenmascarar a la mujer, que resulta ser una empusa, que lo único que deseaba era devorar las entrañas y beber la sangre de Menipo.

Monstruos aparte, ya se han mencionado algunos casos de fantasmas. Entre los diferentes fantasmas que aparecen en la literatura clásica están, por ejemplo, los que buscan venganza o los que dan alguna advertencia (Cicerón, en *De Divinatione*, cuenta la historia de un fantasma que, sintiéndose agradecido a Simónides por haber dado enterramiento a su cadáver después de un naufragio, se aparece al poeta para aconsejarle que no suba a un barco, anticipándole que éste también naufragaría); hay muertos sin reposo (porque no han sido enterrados, o por lo menos no de acuerdo con los rituales establecidos: Luciano, en el *Philopseudes*, cuenta la historia de una mujer que se

aparece a su marido porque una de sus zapatillas no fue quemada con el resto de sus posesiones en la pira fúnebre) y los que tienen alguna petición (el mismo Plinio el Joven afirma en una de sus cartas que su tío, Plinio el Viejo, escribió la *Germania* por petición del fantasma de Druso Nerón). Otro grupo importante está compuesto por los soldados muertos en guerra, así como por los fantasmas enamorados (la ya citada historia de Filinio, o la aparición del fantasma de Cintia ante su amado Propercio). Son muy frecuentes las apariciones de fantasmas en las tragedias (como la aparición de Polidoro a Hécuba en *Hécuba*, de Eurípides; o la aparición del fantasma de Aquiles ante los griegos en las *Troyanas*, de Séneca<sup>19</sup>), así como las apariciones en sueños (recuérdense apariciones como la de Héctor a Eneas, o Siqueo a Dido, ambas en la *Eneida*) o en otras circunstancias (la aparición del fantasma de Creúsa a Eneas). Amiano Marcelino recoge incluso una referencia a una sesión de espiritismo, en la que un grupo de gente utiliza una tabla *oui-ja* para consultar a los espíritus sobre el sucesor de Valente. El fantasma que responde a la llamada comienza a deletrear un nombre, pero, cuando llega a “THEO”, el grupo decide parar la sesión, dando por sentado que se trata del joven *Theodoro*. Sin embargo, pasado el tiempo Theodoro fue torturado y ejecutado, sin llegar a ser emperador. Lo interesante es que el que realmente sucedió a Valente fue el general *Theodosio el Grande*.

Un último grupo de fantasmas que merece una especial atención podría denominarse “Les morts malfaisants”, siguiendo la denominación de Jobbé-Duval. Entre estos se incluyen los *manes*, los *lemures*, las *larvae*, las *maniae* y los *monstra* o *mostella*. Las fuentes literarias no parecen dejar muy clara las diferencias entre unos espíritus y otros<sup>20</sup>. En un principio, todos ellos se refieren a los muertos (*manes*<sup>21</sup> es el nombre más genérico). El término *lemures*<sup>22</sup> alude más concretamente a las almas de

<sup>19</sup> Sobre la presencia de fantasmas en la tragedia, véanse estudios como los de Whitmore (1915) o Hickman (1938).

<sup>20</sup> Las definiciones que se ofrecen a continuación siguen en gran medida el estudio de Jobbé-Duval (2000).

<sup>21</sup> “Detrás de esta denominación suelen reunirse las almas de los muertos buenos, a los cuales se daba el título honorífico de dioses; a veces, sin embargo, también se denominaban así genéricamente a las divinidades de los infiernos” (Izzi, s. v. “manes”).

<sup>22</sup> “Son los malos espíritus de los muertos, que vagan por la noche. Su fiesta, la Lemuria, caía entre el 9 y el 13 de mayo (...). Para Apuleyo, *lemures* es el nombre genérico de todas las almas de los

los muertos, y se presentan como seres menos aterradorantes que las *larvae*. Las *larvae*<sup>23</sup> son quizá los espíritus más funestos, y son consideradas como acérrimas enemigas del hombre<sup>24</sup>. A veces las *larvae* se llaman *maniae*<sup>25</sup>, o por lo menos se emparentan con ellas. Finalmente, los *monstra* o *monstella* (literalmente “el que se muestra” o “el que aparece”) son las imágenes fantasmales de los espíritus malignos que se aparecen a los hombres, y generalmente se conocen también así a los fantasmas que habitan en una casa encantada.

Son muchos los motivos por los que un espíritu puede convertirse en *malfaisant*, es decir, en malvado o enemigo de los hombres. Por lo general, se debe a una muerte o unas condiciones de muerte no adecuadas: los casos en los que no se han seguido los rituales del enterramiento, la persona que ha tenido una muerte prematura o violenta (asesinatos, accidentes, soldados muertos en la batalla, personas que mueren por la caída de un rayo), los ahogados, los que se han suicidado, aquellos cuyas tumbas son profanadas o los niños muertos a una corta edad (cuando todavía no ha sido posible completar los rituales para su integración en la sociedad)<sup>26</sup>, son algunos de los casos más frecuentes.

La literatura clásica, como se ha podido comprobar, ofrece un abundante material de historias terroríficas, que incluso hoy en día resulta muy aprovechable para

---

muertos; se las distinguía luego, según perteneciesen a personas buenas o malas, en *lares* y *larvae*” (Izzi, s. v. “lemures”).

<sup>23</sup> “Son las almas de los muertos que han llevado una vida injusta o mala, y suelen designarse más comúnmente con el nombre de *lemures*. Estaban representadas en forma de ancianos de rostro severo, barba larga y pelo corto, con un búho en la mano” (Izzi, s. v. “larvae”).

<sup>24</sup> Izzi distingue entre las *larvae* y las *larvas*. A diferencia de las primeras, las *larvas* pertenecen más al ámbito del ocultismo. Izzi (s. v., “larvas”) sigue la definición del mago y ocultista Eliphas Levi (1810-1875), según el cual las larvas son “un cuerpo aéreo formado del vapor de la sangre. Por eso buscan la sangre derramada y antaño se alimentaban del humo de los sacrificios. Son los hijos monstruosos de los sueños impuros que antiguamente se llamaban incubos y súcubos (...). No tienen vida propia, sino que imitan la vida del que las evoca, como la sombra imita los cuerpos. Se producen sobre todo alrededor de los idiotas y los seres sin moralidad cuyo aislamiento abonadona a costumbres disolutas (...), temen el aire libre, la luz intensa y sobre todo la punta de las espadas (...). Estas larvas atraen el calor vital de las personas sanas y consumen rápidamente a las que son débiles. De ahí se han originado las historias de los VAMPIROS”.

<sup>25</sup> “Manía es la personificación de la locura. Es análoga a las Erinias y a todos los genios infernales, mitad divinidades, mitad simples abstracciones (como el Ate, el Error, etc.) que son agentes de la cólera divina. Es enviada, por ejemplo, a los que no observan los ritos y los vuelve locos. Es ella la que los precipita en las catástrofes y les impulsan a cometer crímenes, en que el hombre que se halla en su cabal juicio ve la mano de la divinidad” (Grimal, 1981, s. v. “manía”).

<sup>26</sup> Casos todos ellos enumerados por Jobbé-Duval (2000).

la ficción. Muchas de estas historias se han desarrollado sobre todo en la literatura grecolatina tardía (Lucano, Luciano, Apuleyo, Petronio...), y así lo hace notar Charles Nodier, que sitúa en este momento histórico el origen de la literatura fantástica:

La literatura fantástica surgió, como el sueño de un moribundo, entre las ruinas del paganismo, en los escritos de los últimos clásicos grecolatinos, Luciano y Apuleyo. Desde Homero había caído en el olvido; (...). La musa sólo despertaría un momento, caprichosa, desordenada, frenética, animada con una vida que había tomado prestada, divirtiéndose con amuletos encantados, manojos de hierbas venenosas y huesos de muertos, al resplandor de las antorchas de las brujas de Tesalia, en *El Asno de Oro*. Todo lo que desde entonces hasta el Renacimiento ha quedado de ella, es el confuso murmullo de una vibración que se extingue cada vez más en el vacío, esperando un nuevo impulso para volver a comenzar de nuevo. Lo que aconteció a los griegos y latinos debía acontecernos a nosotros. Lo fantástico se lleva a las naciones cuando están en mantillas, como el rey de los alisos, tan temidos por los niños, o aparece para asistirles en su lecho fúnebre, como el espíritu familiar de César; y cuando sus cánticos acaban, todo concluye (Nodier, 1989: 452).

No obstante, como ya se ha visto en parte, y como se podrá comprobar a lo largo de esta tesis, en toda la literatura clásica hay también muchas escenas que, si bien en un principio no parecen adecuarse a lo fantástico y lo terrorífico, ofrecen la posibilidad de ser reinterpretadas desde una estética gótica.

#### 4.- HEREDEROS DEL TERROR GRECOLATINO

Como se puede observar a partir de esta enumeración de monstruos, fantasmas y fenómenos sobrenaturales, no hay mucha diferencia con respecto a las escenas que actualmente podrían resultar inquietantes, tanto en la literatura, como en el cine, o bien, como presenta Luciano en su *Philopseudes*, con un grupo de amigos, de noche, y

alrededor de una hoguera. Sin duda, hay un componente de religiosidad y superstición importante, que establece algunas diferencias entre la Antigüedad clásica y nuestros días. Pero la progresiva desaparición de ciertos componentes religiosos es precisamente lo que aumenta su valor literario y estético, que recuperan los autores de narrativa gótica desde la segunda mitad del siglo XVIII<sup>27</sup>. Ese punto de inflexión, como afirma Clive Bloom, lo ofrece el goticismo:

It was Gothicism, with its formality, codification, ritualistic elements and artifice (its very origins as an aesthetic outlook and literary condition first and foremost), that transformed the old folk tale of terror into the modern horror story<sup>28</sup> (Clive Bloom, 1998: 12).

Aunque, como ya se ha comentado, durante mucho tiempo fue poca la atención a las características “góticas” de la literatura clásica, algunos grandes autores del género gótico han reconocido su deuda con la Antigüedad, destacando la importancia de ésta en lo que ha llegado a ser la nueva literatura de terror. En su conocido ensayo *Supernatural Horror in Literature* Lovecraft recuerda algunas de las obras más destacables de la literatura clásica con respecto a lo sobrenatural:

Just as all fiction first found extensive embodiment in poetry, so it is in poetry that we first encounter the permanent entry of the weird into standard literature. Most of the ancient instances, curiously enough, are in prose; as the werewolf incident in Petronius, the gruesome passages in Apuleius, the brief but celebrated letter of Pliny the Younger to Sura, and the odd compilation *On Wonderful Events* by the Emperor Hadrian’s Greek Freedman, Phlegon. It is in Phlegon that we first find

---

<sup>27</sup> Vid. Aguirre (1990), a partir de la lectura de Rafael Llopis y David Punter: “A third strategy is represented by works such as Rafael Llopis’ *Historia natural de los cuentos de miedo* (1974), central to which is the notion that ‘outmoded’ mythological or religious material tends to be ‘reborn’ on the aesthetic plane; and David Punter’s *The Literature of Terror*, which sees horror fiction not only in historical terms but also as a whole shaped by social and psychological concerns, whereby the genre acquires a thematic unity hardly found in previous approaches” (Aguirre, 1990: 1-2).

<sup>28</sup> “Fue el goticismo, con su ceremonia, su codificación, sus elementos ritualísticos y su artificio (y, sobre todo y principalmente, con sus primeros orígenes como una mirada estética y una condición literaria) el que transformó el cuento del terror propio del folclore en la moderna historia de horror”.



that hideous tale of the corpse-bride, *Philinnion and Machates*, later related by Proclus and in modern times forming the inspiration of Goethe's *Bride of Corinth* and Washington Irving's *German Student* <sup>29</sup> (Lovecraft, 1973: 20).

También críticos literarios como Julia Briggs (*Night Visitors: the Rise and Fall of the English Ghost Story*, 1977)<sup>30</sup> o Peter Penzoldt (*The Supernatural in Fiction*, 1952)<sup>31</sup> se remontan a los clásicos grecolatinos, a cuya literatura se refieren como la primera en la que aparece el relato de terror constituido como tal. Al igual que Lovecraft, Briggs y Penzoldt vuelven a recordar los mismos ejemplos literarios, demostrando así que son historias recurrentes tanto para escritores, como para críticos especialistas en la materia.

Al margen de estas referencias explícitas, la literatura gótica está llena de ejemplos en los que puede rastrearse la huella de la literatura grecolatina. El poema *Lamia*, de Keats, está basado en la historia de Menipo narrada por Filóstrato en *Vida de Apolonio de Tiana*. Asombroso es el parecido del fantasma de Plinio con el fantasma de

---

<sup>29</sup> “Del mismo modo que la literatura encuentra su primera materialización en la poesía, así también es en la poesía en donde encontramos por primera vez acceso permanente de lo preternatural en la literatura clásica. Sin embargo, la mayor parte de los casos antiguos se encuentran en prosa, como el incidente del hombre lobo en Petronio, los pasajes horribles en Apuleyo, la breve pero célebre carta de Plinio el Joven a Sura, y la extraña compilación titulada *Sobre los hechos maravillosos*, de Flegón, liberto del emperador Adriano. Es en Flegón en donde encontramos por vez primera la historia horrenda de la desposada cadáver, *Filinio y Macates*, contada posteriormente por Proclo, y que en período moderno sirve a Goethe de inspiración para su “Novia de Corinto” y a Washington Irving para *El estudiante Alemán*” (Lovecraft, 1998: 6).

<sup>30</sup> “Ghost stories are as old and older than literature, and in many preliterate societies all over the world ghosts act as the protectors and guardians of social values and traditional wisdom. (...) Primitive and ancient epics and mythologies had always concerned themselves with encounters between the human and non-human (...). Yet the earliest examples of totally self-contained ghost stories, intended to give a critical audience a passing shudder, do not seem to occur till the comparatively decadent prose of late Greek or silver Latin –Lucian's tale of the haunted sandal in his satirical sketch ‘The Liar’, or Pliny's famous account of a haunted house, for example. Closer to the modern form are the inset ghost stories in Petronius and Apuleius, both of whom deliberately set out to scare a sophisticated, perhaps even a slightly sceptical audience” (Briggs, 1977: 26).

<sup>31</sup> “It is not until the time of the Greeks and Romans that the short tale of the supernatural finds its place in fiction. It appears in both poetic and prose forms, but remains short. With the exception of the war of the gods in the *Iliad*, the supernatural in Greek epics is limited to brief episodes, which were probably taken from contemporary folklore. Some of the earliest examples are in prose: the werewolf story in Petronius, the gruesome passages in Apuleius. Phlegon's *On Wonderful Events* containing the ‘Lamia’ story, Philinnion and Machates, the famous letter VII 27 of Pliny the Younger to Sura, Lucian's story of a haunted sandal and others” (Penzoldt, 1952: 3).

Marley en *A Christmas Carol*, de Dickens (*vid.* Felton, 1999: 91-92); una semejanza que también guarda con el simpático espectro de *The Canterville Ghost*, de Oscar Wilde. Fuera de los autores angloamericanos, ya se ha mencionado el poema “Die Braut von Korinth”, que recrea la famosa historia de Filinio y Macates. No son las únicas obras: a lo largo de esta tesis se irá descubriendo cómo debajo de personajes, escenas y monstruos muchas veces se esconden fantasmas del mundo clásico.



# **SEGUNDA PARTE: AUTORES**



## CAPÍTULO 5.

### HORACE WALPOLE Y *THE CASTLE OF OTRANTO*. LA NUEVA POÉTICA GÓTICA

#### 1.- INTRODUCCIÓN

En pleno auge del realismo, cuando Fielding, Smollet y Sterne ya habían cosechado algunos de sus mejores éxitos, el aristócrata inglés Horace Walpole publicó *The Castle of Otranto* (1764), una novela sobre castillos y fantasmas que despertó el entusiasmo de todo el público inglés. Parecía difícil que fuera a tener éxito una obra de este tipo, sobre todo en un momento en que el relato caballeresco no gozaba de gran popularidad. Walpole no parecía tampoco muy seguro de su experimento, pues presentó la primera edición con un pseudónimo y, a decir verdad, a pesar del beneplácito del público, la crítica literaria no fue muy halagadora con la obra. También hoy en día algunos de los trucos de su argumento pueden parecer más risibles que terroríficos; sin embargo, *The Castle of Otranto*<sup>1</sup>, que en 1765 se intituló como *A Gothic Story*, ha pasado a la historia como la obra fundadora de la literatura gótica, y esto la sitúa en un lugar de honor dentro del género.

A lo largo de este capítulo se analizará hasta qué punto los clásicos grecolatinos tuvieron una presencia literaria en la redacción de esta primera obra gótica, lo que pudo

---

<sup>1</sup> Para el texto de *The Castle of Otranto* se utilizará la edición inglesa de W. S. Lewis de 1969 (1ª edición de 1964), y la traducción de Antonio José Navarro (Valdemar, 2008). Para la obra *The Mysterious Mother* se utilizará la edición inglesa de Frederick S. Frank (2003), la más reciente y una de las pocas ediciones de esta tragedia que existen. Para todo el estudio sobre Horace Walpole se ha contado, además, con unos valiosos documentos, que aportan una gran información en cuanto a los verdaderos conocimientos literarios de Walpole: sus cartas (Lewis, W. S. (ed.), *Horace Walpole's correspondence*, 1937-1983), el catálogo de su biblioteca (Hazen, A. T., *A Catalogue of Horace Walpole's Library*, 1969; Lewis, W. S., *Horace Walpole's Library*, 1958), un listado con los libros editados en su propia imprenta (Hazen, A. T., *A Bibliography of the Strawberry Hill*, 1948) y una colección de anotaciones recogida por Lars E. Troide (*Horace Walpole. Miscellany*, 1978), que dan cuenta de cuáles eran las costumbres lectores de Walpole, qué autores conocía, e incluso en qué ediciones los leyó. Partiendo concretamente del trabajo de Hazen (1969), se ha recopilado un listado de obras clásicas con las que Walpole estaba familiarizado (apéndice I), para que sirva de referencia para muchas de las cuestiones que se irán señalando.

ser el origen de unas relaciones intertextuales que se mantuvieron en otras novelas posteriores. En primer lugar, se atenderá brevemente a la vida y a la obra del autor, subrayando el lugar que ocuparon los clásicos en su educación. A continuación se analizará el desarrollo de la nueva poética planteada por Walpole y la influencia que en ella tiene el *Ars Poetica* de Horacio, una obra que aparece de forma implícita y explícita en los prefacios con los que Walpole introduce *The Castle of Otranto*. Por último, se hará referencia a la fortuna que ha tenido este texto latino en otras obras góticas, posiblemente siguiendo la estela de Walpole. Roma, por tanto, está presente en la obra de Walpole: no en vano se ganó el sobrenombre de “Horatius Italicus”. En definitiva, en este capítulo se tratará de demostrar que la literatura gótica, tal y como fue concebida por el que convencionalmente se ha considerado su fundador, no excluyó a los clásicos de su manifiesto poético, sino que los incorporó desde una nueva lectura: una lectura no clasicista.

### 1.1.- BIOGRAFÍA. LA EDUCACIÓN DE HORACE WALPOLE Y EL MUNDO CLÁSICO

Horace Walpole fue un personaje polifacético. Sus biógrafos son muy conscientes de este hecho, y tratan de abarcar en sus obras las muchas aficiones a las que se entregaba. Véase, por ejemplo, la colección de ensayos editada por Warren Hunting Smith con el título de *Horace Walpole: Writer, Politician and Connoisseur* (1967); o el estudio titulado *Horace Walpole* (1970), de Hugh Honour, otro de los biógrafos del autor inglés, que optó también por disponer de varios apartados para hablar de Walpole como “the antiquary” (“el anticuario”), “the squire of Strawberry Hill” (“el propietario de Strawberry Hill”), “a head filled with gothic story” (“una mente llena de historias góticas”), “the letter writer” (“el escritor de cartas”) y “the dancing senator” (“el senador bailarín”). Lo cierto es que todas estas etiquetas eran parte y todo de Horace Walpole, un personaje que, sobre todo, no pasaba inadvertido entre sus contemporáneos.

Nacido el 24 de septiembre de 1717 en Londres, dentro de una familia aristocrática, Horace Walpole fue el quinto hijo de los seis que tuvo Robert Walpole

(Primer Ministro Whig desde 1721 hasta 1742, y a quien se debe que la actual residencia del jefe del ejecutivo inglés esté en el archiconocido número 10 de Downing Street). Como correspondía a su cuna, Horace Walpole creció en un ambiente intelectual y tuvo una educación propia de la élite (años escolares en el Eton College, formación universitaria en el King's College de Cambridge). Después de la etapa universitaria, Walpole se embarcó en el "Grand Tour" junto con su amigo y poeta Thomas Gray. La experiencia fue determinante en su vida, y le permitió visitar Italia, un país del que quedó prendado (aunque Walpole había alimentado su pasión por Italia desde pequeño, con la colección de pinturas renacentistas de su padre y las clases de latín del colegio; identificándose con su pasión, él mismo firmó algunas de sus cartas como "Horatius Italicus"). Ya entonces se hablaba de la homosexualidad del Walpole, e incluso de la relación sentimental que mantenía con Gray. Parece que no era algo que Walpole intentara ocultar a su familia o al público general, aunque tampoco hizo ostentación de ello, y mantuvo siempre la discreción<sup>2</sup>. Se le relacionó también con su primo, Henry Seymour Conway, con el conde de Lincoln, Henry Fiennes Clinton, e incluso con algunas mujeres, como Mary Berry (también, según se decía, de tendencias homosexuales), pero nunca tuvo una pareja reconocida y estable.

En 1741, después de su viaje por Europa, y ante la inminente jubilación de su padre, Walpole ingresa en el Parlamento como diputado Whig. La experiencia no le resultó especialmente gratificante: su carrera política fue un medio para mantener su condición social, más que una verdadera vocación. En 1742 su padre recibió el título de "Conde de Orford", que heredó Walpole como "IV Conde de Orford", después de dos de sus hermanos mayores. También es a partir de este decenio cuando empieza su actividad como escritor, que resultó ser muy prolífera.

En 1749 nuestro autor compró cerca de Londres una casa que llamó "Strawberry Hill", en el camino hacia Twickenham. Entre 1749 y 1753 se esforzó en transformar esta casa en un pequeño castillo gótico, a tono con las tendencias arquitectónicas del momento (el llamado *Gothic revival*). Walpole, junto con sus amigos John Chute y Richard Bentley (hijo del conocido helenista y profesor de Cambridge) formaron un

---

<sup>2</sup> No obstante, la homosexualidad de Walpole es un tema controvertido en el que no todo el mundo está de acuerdo.



grupo llamado “Committee of Taste” para realizar todas las modificaciones. Levantaron torreones, apuntalaron arcos, añadieron decoración escultórica, y construyeron, junto al edificio, una biblioteca, un refectorio, una albacara, un claustro y un recibidor<sup>3</sup>. La biblioteca, una de las zonas más importantes de toda la casa, llegó a tener hasta cuatro dependencias diferentes, puesto que se realizaban ampliaciones a medida que Walpole adquiría más libros. Este nuevo castillo fue el que se describió, en parte, en su novela *The Castle of Otranto*.

Aunque parezca contradictorio, para la construcción de la casa se siguieron muchas de las reglas de la simetría clásica, pues Walpole era un devoto de la arquitectura palatina. Así explica Hugh Honour esta mezcla de estilos arquitectónicos:

However gothic they might claim to be, Horace Walpole and the committee of friends who helped to design Strawberry founded their concept of taste on the classical ideals of balance, nice proportions and good manners. Nor was their attitude far removed from that of contemporary neoclassical architects like the Adam brothers who had abandoned Palladio and were pillaging Roman antiquities for graceful details and decorative motifs to enrich their buildings. At Strawberry Hill, the surprisingly successful combination of romantic and classical values made the exterior as ‘riant’ as Walpole wished, and the interior less gloomy and monkish than he liked to think<sup>4</sup> (Honour, 1970: 12).

---

<sup>3</sup> Vid. Navarro, en Walpole (2008: 14).

<sup>4</sup> “Aunque podría llamarse ‘gótico’, Horace Walpole y el comité de amigos que le ayudó a diseñar Strawberry basaron su concepto del buen gusto en los ideales clásicos de equilibrio, proporciones agradables y buenas maneras. Su actitud no se alejaba mucho de la de arquitectos neoclásicos contemporáneos, como los hermanos Adam, que habían abandonado el estilo de Paladio y se dedicaron a saquear antigüedades romanas para utilizarlas como detalles elegantes y motivos decorativos que enriquecían sus edificios. En Strawberry Hill, la sorprendentemente exitosa combinación de valores románticos y clásicos hizo un exterior *riant* (‘alegre’), tal y como Walpole deseaba, y un interior menos tenebroso y monástico de lo que le hubiera gustado pensar”.



Strawberry Hill (St. Mary's College)

A través de este eclecticismo arquitectónico, Walpole y su grupo de asesores logran actualizar ambos estilos, el gótico y el clásico, un reflejo exacto de las innovaciones que el inglés llevaría a cabo dentro de la literatura (como se expondrá a lo largo de este capítulo). Ya desde la concepción de su vivienda, por tanto, Walpole adelanta la actitud más conciliadora que reaccionaria que tiende a mostrar, en general, hacia las tendencias estéticas de su época.

En sus últimos años Walpole fue empeorando de salud: estaba aquejado de gota y de frecuentes ataques reumáticos. Murió el 2 de marzo de 1797, en su casa de Londres. A su muerte, Strawberry Hill fue legada a Mrs. Anne Damer, la hija de un amigo, pero pronto pasó de unas manos a otras, y se acabó vendiendo. Actualmente es la sede de St. Mary's College, de la Universidad de Surrey.

Horace Walpole fue un personaje polémico, o por lo menos alguien sobre el que casi todo el mundo tenía algo que decir. Dos de los intelectuales más importantes del momento, Samuel Johnson y Edward Gibbon, no lo apreciaban especialmente, y se referían a él como "Horry Walpole" y "an ingenious trifler", respectivamente. Eran conocidas las ansias de fama del aristócrata, y esto llegó a crearle enemistades y cierta mala prensa. Quizá por eso la importancia de Horace Walpole disminuyó con el tiempo, y acabó viéndose como un simple autor excéntrico del siglo XVIII. Pero a principios del siglo XX, un estudioso de la Universidad de Yale, W. S. Lewis (California, 1895-

Conneticut, 1979) lo recuperó del olvido. Lewis encontró la obra de Walpole por casualidad, durante un viaje a Londres. Desde entonces y hasta su muerte, dedicó toda su labor intelectual a este autor y su legado, de modo que la figura de Walpole ya no puede entenderse separada de la lectura de Lewis. A él se le debe la edición de las cartas de Walpole, el catálogo de su biblioteca, y la recuperación de gran parte de sus libros (actualmente en la Lewis-Walpole Library, Universidad de Yale). Asimismo, Lewis reavivó el interés por Walpole, e hizo ver al resto de los estudiosos su importancia dentro de la literatura inglesa, alejándolo de la calificación de “frívolo” que le había acompañado durante el último siglo<sup>5</sup>:

Lewis proposed to present Walpole as a thinker rather than a gilded reporter, a critic rather than a tatler, and to have his literary reputation accordingly judged by the scholars and experts to whom the Yale Edition was directed. Walpole, in short, was treated ... as a writer about to undergo a major critical re-evaluation which would restore him to his proper place in the Neo-Classical hierarchy<sup>6</sup> (Johnson, 1967: 69).

Como ya se ha dicho, Walpole tuvo una educación propia de la élite, lo que suponía un amplio conocimiento de los clásicos grecolatinos, garantizados por sus años de estudios universitarios en Cambridge<sup>7</sup>. Pero, además, fue un lector que se formó a sí mismo, y que, como señala W. S. Lewis, podía afirmar, sin ser por ello presuntuoso, que había leído todos y cada uno de los libros de su biblioteca en Strawberry Hill<sup>8</sup>. No es éste el momento de hacer recuento detallado de cada una de las obras que leyó Walpole (véase para ello el apéndice I al final de esta tesis); no obstante, un rápido

---

<sup>5</sup> Para más información sobre la investigación de Lewis sobre la obra de Walpole, *vid.* el artículo de Johnson “Horace Walpole and W. S. Lewis” (1967).

<sup>6</sup> “Lewis propuso presentar a Walpole como un pensador, más que como un periodista excéntrico; como un crítico, más que como un charlatán; y elevó su reputación literaria en consonancia con la valoración de los académicos y expertos hacia los que la edición de Yale iba dirigida. En pocas palabras, Walpole fue tratado (...) como un escritor que debía recibir una gran reevaluación crítica para ser restaurado en el lugar que le correspondía dentro de la jerarquía Neoclásica”.

<sup>7</sup> *Vid.* en el capítulo correspondiente la educación de Cambridge.

<sup>8</sup> “If he had been asked the naïve question, ‘Have you read all these books?’, I think he could have answered, without too much exaggeration, ‘Yes’” (Lewis, 1958: 23).

vistazo a las estanterías de “literatura griega” y “literatura latina” de la biblioteca de Walpole puede dar una idea de cuáles eran sus gustos. Según W. S. Lewis (1958), la biblioteca de Walpole empezó a llenarse con autores escolares, sobre todo latinos. Le llama la atención a Lewis la presencia de una edición de Petronio, que, “acquired in his twelfth year, indicates a wider interest”<sup>9</sup> (Lewis, 1958: 3). La reflexión de Lewis viene a apoyar una de las ideas ya señaladas en esta tesis: la diferencia entre una historia de la literatura académica y otra no académica, que define el tipo del lector que se acerca a la literatura clásica, y su aproximación más o menos personal a ella. Complementando, pues, sus lecturas escolares con otras de propia iniciativa (como este caso de Petronio), Walpole fue formándose como lector de clásicos, a la vez que llenaba sus estanterías de autores griegos y latinos. Esta colección siguió la tendencia que se marcó desde un principio, concediendo una mayor prioridad a los autores latinos sobre los griegos: “Walpole was never a Grecian”, dice Lewis (1958: 14). Posiblemente, su gusto por Roma también se vio potenciado por los dos años que pasó en Italia durante su “Grand Tour”, momento en que posiblemente leyó mucha literatura latina. A decir verdad, parece que para Walpole Italia estaba conceptualmente muy cercana a su noción general de “clásicos grecolatinos”, pues en su biblioteca ordena juntos, entre la L y la M, a autores griegos, latinos e italianos. Aunque literariamente Walpole admiraba sobre todo a Homero (de cuyas obras tiene varias ediciones, como se puede comprobar en el apéndice I), su biblioteca también guardaba textos de Aristófanes, Luciano, Jenofonte o Esopo. Son muy pocos los ejemplares que tenía de cada uno de los tres trágicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides), y, sorprendentemente, no parece que incluyera ninguna edición de Platón ni de Aristóteles. Frente a esta escasez de fondos griegos, la sección de literatura latina era considerablemente más amplia, e incluía varias ediciones de Virgilio, Horacio, Ovidio y Juvenal, entre otros. En definitiva, la biblioteca de Walpole muestra la gran erudición de su dueño y su interés (desigual) por Grecia y Roma. No obstante, conviene señalar que, a pesar de sus amplios conocimientos, Walpole no era

---

<sup>9</sup> “Adquirida a sus doce años, muestra que tuvo por él un interés especial”.

amigo de las muestras de erudición, frecuentes en otros autores (como él mismo dice en el primero de sus artículos conocidos bajo el título común de “Old England”<sup>10</sup>).

## 1.2.- LA OBRA LITERARIA DE HORACE WALPOLE

Al igual que su homónimo, el poeta latino Horacio<sup>11</sup>, Walpole sentía ansias de inmortalidad, e intentó conseguirla a través de la literatura. A mediados de los años cincuenta, Walpole ya contaba con varios ensayos y panfletos políticos. En 1757 abrió su imprenta de Strawberry Hill, donde comenzó a publicar sus escritos y los de sus amigos, así como alguna otra obra de anticuario. Colaboraba también con Dodsley, un editor de Londres que se ocupaba de vender los textos. Además de sus *Memorias* y sus colecciones de cartas (dos empresas a las que se dedicó desde muy temprano), su primera obra larga fue *A Catalogue of Royal and Noble Authors of England* (1758), donde, como dice Lewis (p.142) ya se observan sus aspiraciones de “to inform, to entertain, and to innovate”. Publica a continuación varios estudios de arte, entre ellos el catálogo de *Aedes Walpolianae; or the Description of the Collection of Pictures at Houghton Hall in Norfolk, the Seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole*<sup>12</sup>, en el que analiza la colección de arte de su padre. Continuó escribiendo catálogos, anecdotarios y biografías: *Anecdotes of Painting in England* (1762), *A Catalogue of Engravers* (1771), *The Life of Edward Lord Herbert of Cherbury* (1764) y *Historic Doubts on the Life and Reign of Richard III* (1768). Escribió también varios panfletos políticos, en paralelo con su carrera parlamentaria. En lo que respecta a la ficción, su obra maestra fue *The Castle of Otranto* (1764-1765). Animado por el éxito que había conseguido, cuatro años después escribió una obra de teatro, *The Mysterious Mother* (1768), una historia tenebrosa y de incestos que Walpole no se atrevió a representar, salvo en círculos privados y reducidos. Fue la primera vez que se llevó a escena un drama gótico, y a éste le siguieron otros (como *The Castle Spectre*, de Mathew Gregory Lewis, o, más adelante, varias versiones de *Frankenstein*, de Mary Shelley).

<sup>10</sup> Recogido en Sedgwick (en Smith, ed., 1967: 46-47).

<sup>11</sup> Recuértese la famosa Oda 3.30 de Horacio, donde afirma “Non omnis moriar” (“no moriré del todo”, Hor.*Od.*3.30.6).

<sup>12</sup> Parte de este catálogo se había escrito hacía tiempo, para entretenimiento de su padre.

Finalmente, su carrera literaria termina con *Hieroglyphic Tales* (1785), un conjunto de cuentos escritos al estilo de *Las Mil y una noches* (que tanta difusión obtuvo en Europa gracias a la traducción de Richard F. Burton)<sup>13</sup>.

Además de todo lo citado, ya se ha comentado que Walpole fue un gran escritor de cartas desde sus años escolares. Como puede deducirse a partir de su meditada redacción, consideraba las cartas como un medio más para la expresión literaria, y las escribía con vistas a su futura publicación<sup>14</sup>. Por eso, es importante añadir a las obras ya referidas la colección de cartas editada por W. S. Lewis, y publicada en cuarenta y ocho volúmenes (Yale University Press, 1937-1983). En sus cartas (dirigidas a Thomas Gray, al reverendo William Mason o a Sir Horace Mann, entre otros) Walpole trata todo tipo de temas, de la actualidad o de sus estudios, pero nunca llega a desvelar su propio yo, a descubrirse totalmente ante el lector. Junto a sus cartas, debe considerarse igualmente una recopilación de textos a la que se ha dado el título de *Miscellany (Horace Walpole's Miscellany* (1978), originalmente tesis doctoral de Lars E. Troide). Son escritos y anotaciones de Walpole, muchos de ellos reflexiones personales tomadas, seguramente, a vuelapluma. Aunque no poseen un valor literario intrínseco, constituyen una valiosa información sobre autores, obras o simplemente circunstancias que rodearon a Walpole, y que tienen, por tanto, un considerable valor documental.

La labor literaria de Walpole, como se ve, es al mismo tiempo extensa y variada, aunque, como muchos estudiosos reconocen (*vid.* Johnson, 1967: 72-75), la calidad de sus obras nunca ocupó un lugar central en el canon literario de la época. Muchas de sus obras, así como algunas de otros autores (el caso de *Odes*, de Thomas Gray), las publicó él mismo en su propia imprenta de Strawberry Hill. En esta misma imprenta publicó también las dos primeras ediciones de *The Castle of Otranto* que tanto éxito le traerían, y con las que se iniciaría el nuevo género de literatura gótica (después de 1765 las

---

<sup>13</sup> En esta enumeración se han destacado las obras más importantes de Walpole, omitiendo panfletos o catálogos que tuvieron una menor relevancia en toda su producción. Una lista detallada de todos los escritos de Walpole, principales y secundarios, puede encontrarse en Honour (1970: 35-40).

<sup>14</sup> El género epistolar era una de las pasiones literarias del momento. Algunas cartas, como las de Mme. De Sévigné, habían adquirido una gran fama; sin contar, claro está, con el modelo de ciertos clásicos latinos (Cicerón, Plinio el Joven, Séneca...), que Walpole conocía y que probablemente también tuvo en cuenta (*vid.* Honour, 1970: 19).

ediciones de Walpole continuaron, y hasta 1817 se llegaron a publicar hasta siete ediciones más: 1769, 1782, 1786, 1791, 1793, 1794, 1796)<sup>15</sup>.

A) *THE CASTLE OF OTRANTO* (1764)

Como fuera a ocurrir con otras muchas obras maestras del género gótico, el argumento para *The Castle of Otranto* le fue desvelado a Walpole en un sueño. Tal y como él mismo relata en una carta al Reverendo William Cole, una noche de junio de 1764 Walpole se despertó sobresaltado. En su pesadilla, el guante de una armadura gigante aparecía al final del hueco de una escalera. Así le describe el hecho al reverendo William Cole (9 de marzo de 1765):

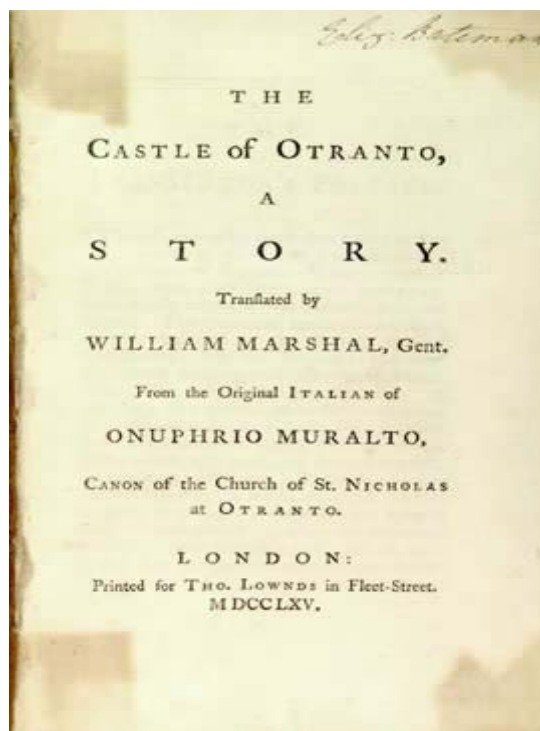
Your partiality to me and Strawberry have I hope inclined you to excuse the wildness of the story .... You will even have found some traits to put you in mind of this place. When you read of the picture quitting its panel, did not you recollect the portrait of Lord Falkland all in white in my gallery? Shall I even confess to you what was the origin of this romance? I waked one morning in the beginning of last June from a dream, of which all I could recover was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with Gothic story) and that on the uppermost banister of a great staircase I saw a gigantic hand in armour. In the evening I sat down and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate. The work grew on my hand, and I grew fond of it —add that I was very glad to think of anything rather than politics—. In short I was so engrossed with my tale, which I completed in less than two months, that one evening I wrote from the time I had drunk my tea, about six o'clock, till half an hour after one in the morning, when my hand and fingers were so weary, that I could not hold the pen to finish the sentence, but left Matilda and Isabella talking, in the middle of a paragraph. You will laugh at my earnestness, but if I have amused you by retracing with any fidelity the manners of ancient days, I am

<sup>15</sup>

Datos obtenidos de Mehrotra (1970: 172) y Frank (ed.) (2003: 44-45).

content, and give you leave to think me as idle as you please<sup>16</sup> (*apud* Frank (ed.), 2003: 259).

Esta sola imagen fue el comienzo de una novela que escribió en tan sólo dos meses, y que presentó oculto bajo el doble disfraz de un traductor, William Marshall (símbolo del Racionalismo dieciochesco), y de un cronista medieval, Onuphrio Muralto (representando el Medievalismo al que Walpole era muy aficionado). En el prefacio de la primera edición (1764), Walpole-Marshall-Muralto ofrece el texto como un manuscrito italiano que había sido hallado en la residencia de una antigua familia católica, al norte de Inglaterra. El recurso del manuscrito encontrado no es una novedad de la literatura gótica: hunde sus raíces en la misma literatura clásica, concretamente en los relatos de Dictis y Dares, dos supuestos diarios sobre la guerra de Troya escritos en los siglos IV y VI, respectivamente. Fue un recurso frecuente en las novelas de caballería, y de ahí pasó al



<sup>16</sup> “Espero que la simpatía que muestra hacía mí y Strawberry le haya inclinado a disculpar la extravagancia de la historia (...). Habrá encontrado incluso algunos aspectos que le recuerden a este lugar. Cuando leyó el pasaje de la figura pintada que abandona el cuadro, ¿no le recordó al retrato de Lord Falkland, vestido todo de blanco, en mi galería? ¿Acaso podrá incluso confesarle cuál fue el origen de esta novela? A primeros del pasado mes de junio, me desperté una mañana de un sueño del que todo lo que recordaba era que me había imaginado a mí mismo en un castillo antiguo (un sueño muy natural para una mente como la mía, llena de historias góticas), y que en la elevada barandilla de una enorme escalera pude ver la mano gigante de una armadura. Por la tarde me senté y empecé a escribir, sin saber en lo más mínimo qué era lo que intentaba decir o narrar. La obra empezó a crecer en mi mano, y yo me fui aficionando a ella cada vez más (cabe añadir que estaba muy contento de poder pensar en algo más que en política). En resumen, estaba tan absorbido por este cuento (escrito en menos de dos meses), que una tarde estuve escribiendo desde la hora de mi merienda (sobre las seis) hasta la una y media de la mañana, cuando mi mano y mis dedos estaban tan cansados, que apenas podían sostener la pluma para terminar la frase, y tuve que dejar a Matilda e Isabela hablando en la mitad de un párrafo. Seguramente se reirá de mi seriedad, pero si le he divertido recordando con alguna fidelidad las maneras de épocas antiguas, me doy por satisfecho, y le dejo que piense que soy todo lo holgazán que usted quiera”.



*Don Quijote de la Mancha* de Cervantes. Escondiendo así su autoría, por tanto, Walpole recuperaba también una estética medieval (muy afín a su obra), y lograba, además, situar su novela entre la realidad y la ficción, lo que le da un aire de leyenda y proporciona a Walpole el lugar adecuado para criticar su propia obra, como si fuera un observador más. El manuscrito encontrado pasó a ser así un motivo frecuente en la novela gótica, y que se recreará en novelas como *Manuscrit trouvé a Saragosse*, de Jan Potocki.

Ante el éxito de la obra, en 1765 Walpole prepara una segunda edición con un nuevo prefacio. Esta vez reconoce su autoría, y pide perdón por el engaño, que justifica por su miedo al fracaso. La confesión de Walpole provocó sorpresa y cierta agitación entre los críticos, muchos de los cuales atacaron con vehemencia la misma obra que antes habían defendido meses antes<sup>17</sup>.

Los prefacios que Walpole escribió para las dos primeras ediciones de *The Castle of Otranto*, al igual que la cita inicial de Horacio que encabeza la obra en 1765, son algo más que la mera presentación de una novela: con ellos Walpole está elaborando su manifiesto poético, una nueva propuesta literaria desde la estética romántica y gótica. Posteriormente analizaré con detalle la transcendencia de estos prefacios, en los que se llega a reformular al mismo Horacio; de momento, baste con señalar la importancia que tuvieron en la creación del nuevo género.

Al margen de los prefacios, conviene igualmente prestar atención al título de la obra. En el primer prefacio ésta se llamó “The Castle of Otranto”; y sólo a partir de la segunda edición se añadió un subtítulo: “a Gothic Story”. Es a partir de entonces cuando el adjetivo “Gothic” pasa a designar por primera vez un tipo de literatura de terror con ambiente medieval y algunos temas recurrentes, conceptualizando así de una forma explícita lo que hoy se conoce como “novela gótica”<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> En su artículo “Against Gothic”, Clery hace referencia a esta reacción opuesta que provocó la publicación de los dos prefacios de Horacio, explicándola en términos de “commendable” y “prohibited”: “An antiquity which is firmly situated as a product of the past by the apparatus of translation but at the same time is rather like a modern novel of manners is commendable. A modern fiction that exploits the marvellous and is written by a man with political connections to appeal to the basest instincts of the audience is prohibited” (Clery, 1994: 36).

<sup>18</sup> Naturalmente, hay precedentes tanto históricos como literarios para la novela gótica (ya se habló de ellos en los capítulos de introducción), pero fue *The Castle of Otranto* la que realmente dio carta de identidad al género.

*The Castle of Otranto* es la historia de una familia noble italiana en tiempos de las Cruzadas, que habita en Otranto, al sur de Italia. La novela comienza con una tragedia dentro de esta familia: el mismo día en que se casa, y coincidiendo también con su cumpleaños, el príncipe Conrad muere al caérsele encima el casco de una armadura gigante. Nadie sabe de dónde pudo salir semejante casco, pero el padre de Conrad, el príncipe Manfred, acusa de este hecho a un joven del pueblo, Teodoro, que había reconocido la armadura como la del rey anterior, Alfonso el Bueno. En castigo, Manfred encierra a Teodoro dentro del casco. No obstante, desde el principio está en mente de todos una vieja profecía que amenaza a la familia de Manfred: “that the castle and the lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it”<sup>19</sup> (Walpole, 1969: 15-16). Por otra parte, ante la muerte de su hijo, Manfred decide divorciarse de su mujer, Hipólita, y casarse él mismo con Isabella, la prometida de Conrad. Isabella es la hija de Federico, marqués de Vicenza, y Manfred no está dispuesto a renunciar a esta unión de conveniencia. El nuevo matrimonio, sin embargo, no es bien aceptado por Isabella, ni por Matilda, hija de Manfred e Hipólita. Mientras tanto, Teodoro logra escapar del casco y entrar en el castillo. En unos pasadizos que conducían a la iglesia de San Nicolás, cercana al castillo, Teodoro se encuentra con Isabella, que también huye de Manfred. Isabella trataba de llegar a la iglesia para acogerse a sagrado, y hablar con el padre Jerónimo sobre lo que le estaba pasando. Ella consigue escapar finalmente, pero Teodoro es capturado de nuevo. Dentro del castillo, Teodoro ve casualmente a Matilda con su criada Blanca, y queda prendado de la hija del príncipe.

En medio de estas preocupaciones, los criados han alarmado en más de una ocasión a sus señores ante varios sucesos sobrenaturales: otras partes gigantes de armadura han ido apareciendo, y no parece que el joven Teodoro tenga nada que ver con ello. Aparece entonces un caballero que se identifica como el Caballero del Sable Gigante, y que viene en nombre de Federico para reclamar a Isabella. En este momento se da a conocer la historia del príncipe Manfred, contada por él mismo ante el caballero y su séquito: años atrás, los antepasados de Federico se habían apropiado del castillo de

---

<sup>19</sup> “La familia perdería el castillo y el señorío de Otranto cuando el auténtico propietario hubiese crecido tanto que no pudiera habitarlo” (Walpole, 2008: 48).

Otranto, tras la muerte de Alfonso el Bueno. Federico tuvo una hija, Isabella, pero su mujer murió en el parto. Incapaz de superar aquella tristeza, Federico se marchó a tierra santa. Entonces, Manfred sobornó a los tutores de Isabella para poder casarla con Conrad y adueñarse del castillo. Cuando acaba de contar la historia, se anuncia la desaparición de Isabella, que había huido al bosque. Allí la encuentra Teodoro, que se enfrenta valientemente a los caballeros que vienen en su busca. En medio de la batalla, Teodoro hiere gravemente al caballero del Sable Gigante. Éste confiesa entonces que es Federico en persona, y junto con Isabella y Teodoro, regresa al castillo.

Ya en el castillo, se reinicia la historia de amor entre los jóvenes. Isabella y Matilda sienten celos la una de la otra por las atenciones de Teodoro, aunque, en realidad, éste sólo está interesado en Matilda. Pero Federico también se enamora de ella, a la que conoce durante la cena. Por otra parte, Hipólita está resuelta a llevar a cabo su divorcio con Manfred, lo que es desaconsejado totalmente por el padre Jerónimo. Entre todas estas intrigas, siguen sucediéndose hechos sobrenaturales: esculturas que sangran, cuadros que cobran vida, espectros disfrazados de monjes, y la armadura gigante, cuyas diferentes partes siguen apareciendo.

A pesar del caos que hay organizado alrededor suyo, Matilda y Teodoro logran quedar una noche para hablar de forma privada en la iglesia. Pero Manfred se entera de que los dos jóvenes están reunidos en secreto, y decide ir a espiarlos. Desde su escondite oye voces, y sin pararse a reflexionar, se abalanza sobre los muchachos y hiere de muerte a la joven Matilda. Al darse cuenta de que ha matado a su propia hija, Manfred se hunde en la desesperación. Ante el fin inminente, Matilda y Teodoro piden al padre Jerónimo que los case antes de la muerte. Sucede entonces un gran estruendo, y se aparece delante de todos el espectro gigante de Alfonso el Bueno vestido con su armadura. Alfonso declara a Teodoro como su único heredero, y esto obliga a Manfred a confesar su verdadera historia: Alfonso había muerto en tierra santa envenenado por su capellán, Ricardo, que era el abuelo de Manfred. Ricardo redactó entonces un testamento falso en el que él aparecía como único heredero del castillo. De vuelta hubo una gran tormenta, y Ricardo prometió a Dios que si lograba llegar a Otranto construiría una iglesia y dos conventos. Y eso hizo: se levantó entonces la iglesia de San Nicolás. Fue entonces cuando el propio San Nicolás se apareció en sueños a Ricardo, y le

comunicó la ya sabida profecía. Pero aquí no acaba la historia, que continúa el padre Jerónimo: Alfonso pasó un tiempo en Sicilia, donde se enamoró de una joven y la dejó embarazada. Tuvo una hija, y esta hija se casó con el padre Jerónimo. A su vez, ellos tuvieron un hijo: Teodoro. Se explica así que sea él el heredero legítimo de Alfonso.

Esta historia tormentosa tiene un final más o menos feliz: después de la muerte de Matilda, Manfred abdica, y toma los hábitos junto con Hipólita. Teodoro, por su parte, se casa con Isabella, a la que aprende a amar con el paso de los años. El castillo de Otranto vuelve a pertenecer así a su verdadero dueño.

Como señala Summers en su edición de la obra de 1924 (véase página 290 — aquí empleo la reedición de 1925—), parece que parte del argumento de *The Castle of Otranto* pudo estar inspirado en la vida de Manfred de Sicilia (1232-1266), dueño de un castillo en Otranto (ciudad en la región de Apulia, sur de Italia). Pero, además, literariamente, Summers también señala un posible referente: *Longsword, Earl of Salisbury* (1762), relato de ambientación gótica del reverendo Thomas Leland, que era nada menos que un reputado clasicista y profesor en el Trinity College de Dublín. Sea cual sea la fuente de inspiración, al argumento no le falta nada: tiene un príncipe villano, damas en apuros, honor mancillado, y hasta un joven héroe que, finalmente, por reconocimiento de una marca en la piel, se revela como el legítimo heredero del castillo. A un lector contemporáneo muchos de estos elementos le pueden resultar exagerados, incluso *naïfs*, y el conjunto de la narración le puede parecer bastante risible. Debe señalarse, además, que Walpole comete varios errores de contexto (nombres de lugares, de reyes, etc.), interesado, sobre todo, por crear una atmósfera medieval, sin importar las posibles inexactitudes geográficas, cronológicas o de terminología (una forma de proceder que caracterizó también a muchas otras obras maestras de este género, como *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis). En definitiva, da la impresión de que, en este primer intento, la novela gótica recién inaugurada no es todavía lo suficientemente madura, y que es mejorable en muchos aspectos. Como ya se ha comentado en capítulos precedentes, y como podrá comprobarse a lo largo de esta tesis, todos estos elementos narrativos fueron evolucionando, transformándose y respondiendo a las expectativas de un lector cada vez más exigente en su búsqueda de nuevas sensaciones terroríficas. No obstante, no cabe duda de que sin este primer paso que supuso *The Castle of Otranto*

hubiera sido difícil lograr una evolución tan notable, y muy probablemente ni siquiera podría hablarse ahora del género de la “literatura gótica”. Así lo reconoce también Montague Summers:

[To *The Castle of Otranto*] we owe nothing less than a revolution in public taste, and its influence is strong even at the present day. It is hardly an exaggeration to say that to Walpole's romance is due the ghost story and the novel, containing so much of the supernatural and occult, than which no forms of literature are now more common and applauded. *The Castle of Otranto* is, in fine, a notable landmark in the history of English taste and English literature<sup>20</sup> (Summers, 1925: lvii).

Como ha estudiado Mehrotra (1934; en esta tesis se utiliza una edición de 1970), pronto aparecieron imitaciones de *The Castle of Otranto*, y su influencia directa se deja sentir en la literatura Romántica inglesa hasta más o menos el lustro de 1789-1894, momento en que *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe pasa a convertirse en el nuevo punto de referencia.<sup>21</sup> Muchas de las novelas que se publicaron hasta entonces siguieron la estela de Walpole, creando lo que se ha venido a denominar la “School of Walpole”, un grupo de autores que escribieron entre 1778 y 1788 y que también centraron sus obras en el terror, el misterio y el suspense<sup>22</sup>. Una de éstas, que gozó de una gran fama e impulsó notablemente la obra de Walpole, fue *The Old English Baron* (1777), de Clara Reeve, la cual logró con éxito esa unión entre el romance antiguo y el moderno intentada por Walpole. Sin duda, *The Castle of Otranto* supuso un punto de inflexión en la historia de la literatura fantástica y de ficción. Después de

---

<sup>20</sup> “[A *El Castillo de Otranto*] le debemos nada menos que la revolución del gusto del público, y su influencia es fuerte incluso hoy en día. No es una exageración decir que de la obra de Walpole son deudores el relato de fantasmas y la novela, que contiene tantos elementos de lo sobrenatural y de lo oculto, que ninguna otra forma de literatura es ahora más habitual y aplaudida. *The Castle of Otranto* es, en definitiva, un importante hito en la historia del gusto inglés y de la literatura inglesa”.

<sup>21</sup> Sobre los parecidos entre *The Castle of Otranto* y *The Mysteries of Udolpho*, vid. Mehrotra (1970: 122-134).

<sup>22</sup> Dentro de este grupo, Mehrotra incluye las obras de *The Ring; A novel: In a Series of Letters* (1784) de una “Young Lady”; *The Rambles of Nancy; or Moral and Interesting Tales* (1786) de Lucy Peacock; *Rosa de Montmorien* (1786) de Miss Ann Hilditch; o *Louisa; or the Cottage on the Moor* (1787), de Elizabeth Helme; el anónimo *Melissa and Marcia, or the Sisters* (1788), entre otros. Nótese la predominancia de mujeres escritoras seguidoras del tipo de novela de Walpole.

Radcliffe, la influencia de Walpole en la novela gótica declinó. Sin embargo, su nombre ya había quedado escrito en la historia de la literatura, donde lo alabaron autores como Lord Byron, que lo llamó el *Ultimus Romanorum*:

It is the fashion to underrate Horace Walpole; firstly because he was a nobleman, and secondly, because he was a gentleman; but, to say nothing of the composition of his incomparable letters, and of the *Castle of Otranto*, he is the *Ultimus Romanorum*, the author of the *Mysterious Mother*, a tragedy of the highest order and not a puling love-play. He is the father of the first romance and of the last tragedy in our language, and surely worthy of a higher place than any living writer, be he who he may<sup>23</sup> (Lord Byron, prefacio a *Marino Faliero*, 1825: 14)<sup>24</sup>.

En este mismo sentido, Walter Scott afirmó que

If Horace Walpole, who led the way in this new species of literary composition, has been surpassed by some of his followers in diffuse brilliancy of description, and perhaps in the art of detaining the mind of the reader in a state of feverish and anxious suspense, through a protracted and complicated narrative, more will yet remain with him than the single merit of originality and invention<sup>25</sup> (Byron, citado en Mehrotra, 1970: 171).

<sup>23</sup> “Está de moda menospreciar a Horace Walpole; en primer lugar, porque era un noble, y en segundo lugar, porque era un caballero; pero, por no hablar de la composición de sus incomparables cartas, y de *The Castle of Otranto*, él es el *Ultimus Romanorum*, el autor de *The Mysterious Mother*, una tragedia del más alto nivel, y no una ñoña historia de amor. Es el padre del primer romance y de la última tragedia en nuestra lengua, y seguramente es merecedor de ocupar un lugar más alto que cualquier otro autor vivo, sea el que sea”.

<sup>24</sup> Curiosamente, la obra de Byron *Marino Faliero* comienza, como *The Castle of Otranto*, con una cita de Horacio: “Dux inquieti turbidus Adriæ” (mal escrito “Adriæ”, que debe ser “Hadriæ”). La cita corresponde concretamente a las Odas de Horacio (Hor.C.3.3.5: “rey turbulento del borrascoso Adriático”, traducción de Vicente Cristóbal, 1996: 126). Recuérdese, además, que Lord Byron tiene un conjunto de poemas satíricos titulados “Hints from Horace” (“being an allusion in English verse to the Epistle ‘Ad Pisones: De Arte Poetica’, and intended as a sequel to English Bards, and Scotch Reviewers”, suscribe Byron), que escribió junto con *The Curse of Minerva* durante su estancia en Grecia.

<sup>25</sup> “Si bien Horace Walpole, que abrió camino en este nuevo tipo de composición literaria, ha sido superado por algunos de sus seguidores en el difuso brillo de la descripción, y quizá en el arte de atrapar

Walpole, por tanto, fue muy admirado por grandes autores posteriores a él, para quienes *The Castle of Otranto* constituyó una obra de referencia.

B) *THE MYSTERIOUS MOTHER* (1768)

Finalmente, aunque no se analizará detalladamente en esta tesis, no puede dejar de hacerse referencia a otra de las obras de Walpole que más transcendencia tuvieron en la literatura inglesa del momento (aunque, en realidad, no se incluyó en las antologías hasta el siglo XX). Se trata de la obra dramática *The Mysterious Mother*, que Walpole distribuyó tan sólo *en petit comite*. La obra, basada en el mito de Edipo (y, en parte, también en el de Fedra, o incluso en el de Orestes), gira en torno al tema del incesto, un tabú que, como Walpole sabía con seguridad, iba a escandalizar a gran parte del público inglés. En realidad, aquellos que la vieron la alabaron, y tuvo un gran éxito, tanto en su momento, como en su crítica posterior. Así lo muestran las palabras de Summers:

The incidents are handled with great delicacy, yet without such affection of nicety as would imperil the strength and terror of the tale. The blank verse is nervous and often beautiful; sometimes, indeed, at moments of emotional stress, it rises to remarkable heights, and must be considered very grand and fine. I know of no contemporary tragedy, nor, indeed, of any drama during many years before and after, which is in any way comparable to the vigour and spirit that move these scenes. The shadowed melancholy that broods over the accursed castle is suggested with the touch of a master, and the march to doom seems inevitable from the first. There is something terrible in the way that mere accidents hurry on the catastrophe. Exception may, of course, be taken to the figures of the two friars, whom Walpole has idly portrait in such impossible colours, but once we allow that blemish, due to the superstitious ignorance and prejudice of the age, there is little else

---

la mente del lector en un estado de suspense febril y ansioso, a través de una narración complicada y demasiado prolongada, sin embargo quedará en él algo más que el simple mérito de la originalidad y la invención”.

adversely to criticize, and much warmly to admire<sup>26</sup> (Summers, 1925: lvi)

La historia trata sobre los últimos días de la Condesa de Narbona, la “misteriosa madre” del título. A los ojos de todos, la Condesa es una perfecta cristiana que cumple sus obligaciones, pero, desde que murió su marido, vive recluida y se niega a compartir sus preocupaciones con el padre Benedicto. Su secreto es un pecado inconfesable: movida por un deseo irrefrenable, se acostó con su hijo Edmund la misma noche en que su marido murió, haciéndole creer que en realidad estaba teniendo un encuentro con una de sus criadas, Beatrice. De esta relación nació una hija, Adeliza. Edmund y Adeliza se conocen, se enamoran, y se casan; y es entonces cuando la Condesa decide contarle todo y suicidarse. La historia, además, se adereza con las maquinaciones del padre Benedicto, el villano de la obra, que trata de destruir a la Condesa y a su linaje.

Al igual que *The Castle of Otranto*, que es encabezada por una cita de Horacio, Walpole también abre *The Mysterious Mother* con una cita clásica, esta vez de la *Eneida* de Virgilio:

Sit mihi fas audita loqui!<sup>27</sup> VIRGIL

La cita pertenece al libro VI, verso 266, y la pronuncia Eneas una vez que, siguiendo las instrucciones de la Sibila de Cumas, consigue la rama dorada y realiza los

---

<sup>26</sup> “Los hechos son manejados con una gran delicadeza, aunque sin la afectación de la excesiva finura, que iría en detrimento de la fuerza y el terror del cuento. El verso blanco es ligero y hermoso. A veces, en los momentos de más intensidad emocional, se eleva hasta alturas considerables, y se vuelve realmente grandioso y elegante. Ni anterior ni posterior conozco yo ninguna tragedia contemporánea ni ningún drama que sea de algún modo comparable al vigor y al espíritu que mueven estas escenas. La sombría melancolía que envuelve el castillo maldito es sugerida con el toque de un maestro, y el camino hacia el destino aciago parece inevitable desde el principio. Hay algo terrible en la manera en que los acontecimientos precipitan la catástrofe. A excepción, por supuesto, de las figuras de los dos frailes, que Walpole ha dibujado vagamente con colores imposibles. Pero, obviando este defecto, seguramente debido a la ignorancia supersticiosa y al prejuicio de la época, hay poco más que pueda criticarse en esta obra, y mucho lo que puede admirarse con pasión”.

<sup>27</sup> “¡Cuánto vi y escuché licencia dadme / para contar” (traducción de Espinosa Pólit, 1998: 155).



rituales necesarios para que se le abra la entrada al Hades<sup>28</sup>. La frase completa es la siguiente:

Di, quibus imperium est animarum, Umbraeque silentes,  
Et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late,  
*Sit mihi fas audita loqui*; sit numine vestro  
Pandere res alta terra et caligine mersas<sup>29</sup> (Verg. *Aen.* 6.264-267).

La metáfora que quiere establecer Walpole es clara: así como Eneas debe bajar a los infiernos, donde se encuentra con su pasado y con su futuro, la confesión de la Condesa de Narbona es otro descenso al Hades que la enfrenta a sus propios fantasmas: su pecado (el incesto) y su culpa. Esta metáfora es constante en muchas de las novelas góticas que surgirán desde entonces, donde el terror, el verdadero infierno, se encuentra en la mente de cada uno.

Al igual que ocurre en los prefacios de *The Castle of Otranto*, Walpole también dedica unas palabras a sus lectores de *The Mysterious Mother*, esta vez en un postfacio a la obra. En este apartado, Walpole alude en varias ocasiones a fuentes clásicas que sin duda tuvo en cuenta para escribir su tragedia. Menciona desde el principio el mito de Edipo (“The subject is more truly horrid than even that of Oedipus: and yet I do not doubt but a Grecian poet would have made no scruple of exhibiting it on the theatre”<sup>30</sup>, Walpole, 2003: 251) y el de Orestes (“Revolting as it is, a son assassinating his mother, as Orestes does, exceeds the guilt that appears in the foregoing scenes. As murder is the highest crime that a man can commit against his fellow beings, parricide is the deepest degree of murder”<sup>31</sup>, Walpole, 2003: 251). También se refiere explícitamente a las

<sup>28</sup> La misma cita se encuentra también en uno de las obras de referencia de la época y de la literatura gótica: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, de Edmund Burke (1965: 60-61).

<sup>29</sup> “¡Oh dioses que imperáis sobre las almas, / calladas sombras, Flegetón y Caos, / vastedades de noche y de silencio, / cuanto vi y escuché licencia dadme / para contar, misterios sumergidos / en la tiniebla de la arcana hondura” (traducción de Espinosa Pólit, 1998: 155).

<sup>30</sup> “El tema es mucho más horrible que el de Edipo; y, sin embargo, estoy seguro de que un poeta griego habría algún escrúpulo para exhibirlo en un teatro”.

<sup>31</sup> “El hecho, en sí mismo repulsivo —asesinar a una madre como lo hizo Orestes—, excede la culpa que aparece en las escenas siguientes. Puesto que el asesinato es el crimen más grave que un hombre puede cometer en contra de sus semejantes, el parricidio es el más alto grado de asesinato”.

normas clásicas para las obras dramáticas, según la preceptiva aristotélica, que en *The Mysterious Mother* se cumplen estrictamente:

I have said that *terror and pity naturally arose from the subject*, and that *the moral is just*. These are the merits of the story, not of the author. It is true also, that the rules laid down by the critics are strictly inherent in the piece –remark, I do not say, observed, for I had written above three acts before I had thought of, or set myself to observe those rules; and consequently it is no vanity to say that *the three unities reign throughout the whole play*. *The time* necessary is not above two or three hours longer than that of the representation; and at most does not require half of the four-and-twenty hours granted to poets by those their masters. *The unity of place* is but once shifted, and, that merely from the platform without the castle to the garden within it, so that a single wall is the sole infringement of the second law –and for the third, *unity of action*, it is so entire, that not the smallest episode intervenes. *Every scene tends to bring on the catastrophe*, and the story is never interrupted or diverted from its course. *The return of Edmund and his marriage necessarily produce the denouement* <sup>32</sup>

(Walpole, 2003: 254-255. Cursiva de la autora de la tesis).

Walpole insiste en que esta adecuación a las normas, más que purismo, se trata de una coincidencia: “If the critics are pleased with this conformity to their laws, I shall be glad they have that satisfaction. For my own part, I set little value on such merit,

---

<sup>32</sup> “He dicho que el terror y la piedad surgen de forma natural desde el mismo tema, y que la moral que se transmite es justa. Estos son méritos de la misma historia, no del autor. También es verdad que las reglas establecidas por los críticos se siguen escrupulosamente en esta pieza –y advierto que se siguen no porque yo haya escrito los tres actos antes de que lo hubiera pensado, o porque me hubiera propuesto cumplir estas normas. Consecuentemente, no es ninguna vanidad decir que la regla de las tres unidades se impone a lo largo de toda la obra. El tiempo necesario no son dos o tres horas más que las de la representación; como mucho, no llega a la mitad de las veinticuatro horas concedidas a los poetas por sus maestros. La unidad de lugar sólo se altera una vez, y simplemente se pasa de un terraza fuera del castillo a un jardín que está dentro de éste, de modo que un solo muro es la única infracción a la segunda ley. En cuanto a la tercera, la unidad de acción, es tan completa que no se divide ni siquiera en episodios. Cada escena se enfoca hacia la catástrofe, y la historia nunca se interrumpe o se desvía de su rumbo. El regreso de Edmund y su matrimonio producen necesariamente el desenlace”.

which was accidental, and is at best mechanic, and of a subordinate kind”<sup>33</sup> (Walpole, 2003: 255). Sin embargo, no es la primera vez que Walpole busca argumentos de autoridad que apoyen (y justifiquen) sus obras. Como ya hizo en el segundo prefacio de *The Castle of Otranto* (se analizará en el apartado 2.2), también en el postfacio de *The Mysterious Mother* alude a historias y obras anteriores que siguen una trama similar a la del amor incestuoso de la Condesa de Narbona, evocando así a Shakespeare, Dryden, Nathaniel Lee, o el *Heptamerón* de la Reina Margarita de Navarra (antecedentes literarios a los que Summers (1925: 44-56), en su estudio de la tragedia de Walpole, ha añadido otros muchos, incluyendo también el cuento LXXXI de los *Gesta Romanorum*<sup>34</sup>). Por tanto, aunque, por lo que dice, parece que no tiene en cuenta especialmente las normas clásicas, su manera de hacer mención a ellas puede hacer pensar a los lectores que, en realidad, no le son tan indiferentes (o, que, por lo menos, era muy consciente de cuáles iban a ser las expectativas al respecto).

En cuanto al tema escogido, el incesto, nótese que no sólo estaba presente en muchas obras anteriores, entre ellas conocidas tragedias grecolatinas, sino que, además, se convirtió en uno de los temas más repetidos del primer período de la literatura gótica. Recuérdese, por ejemplo la novela *Ernestus Berchtold; or the Modern Oedipus*, de Polidori, que parte también de la recreación del mito clásico, inmortalizado en la tragedia de Sófocles; y, como se mostrará en el capítulo correspondiente, el mismo mito aparece también en la base de *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley. Por otra parte, el incesto en sí mismo está presente en obras cumbre como *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis, y se intuye en relatos como “The Fall of the House of Usher”, de Edgar Allan Poe; sin olvidar *The Veil Protectress; or, the Mysterious Mother*, de Mary Meeke, clara heredera de la tragedia de Walpole. Por tanto, parece que también en el tema del incesto logró Walpole crear escuela. Es evidente que, a pesar de haber sido ignorada durante tanto tiempo por la crítica, la repercusión de *The Mysterious Mother* fue importante, y, aunque en silencio, su influencia se dejó sentir en la literatura posterior.

<sup>33</sup> “Si los críticos se quedan satisfechos con esta adecuación a las normas, yo estaré contento de que así sea. Por mi parte, doy poco valor a este mérito, y en el mejor de los casos mecánico y subalterno”.

<sup>34</sup> También Arthur Machen, continuador eximio de los relatos de terror, acude a los *Gesta Romanorum* en su obra titulada *The Three Impostors*.

## 2.- LOS DOS HORACIOS. EL *ARS POETICA* DE WALPOLE

Oculto bajo el disfraz del traductor William Marshall, Walpole redacta un prólogo para la primera edición de *The Castle of Otranto* en el que juzga la obra como un crítico literario y se adjudica tan sólo la responsabilidad en lo concerniente a la traducción. En su segunda edición (1765), y ante el éxito que había cosechado la obra, Walpole decide descubrir su verdadera identidad, y pide perdón a los lectores por el engaño previo (fruto, dice, de su inseguridad como escritor). Hace entonces una declaración de intenciones en lo que respecta a su obra, y en relación con la literatura precedente<sup>35</sup>.

Los prefacios de Walpole son mucho más que un mero prólogo explicativo<sup>36</sup>: constituyen un manifiesto, un planteamiento poético del autor, que trata de definirse frente a las tendencias anteriores. Sobre la literatura gótica, y en general sobre la literatura fantástica, se ha dicho que desafiaba las leyes de la poética tradicional, lo que no estaba en absoluto bien visto. Y por poética tradicional se entendía el conjunto de las normas estilísticas fijadas por los clásicos grecolatinos y sus seguidores. Charles Nodier, que ya demostró la presencia real de lo fantástico en la literatura grecolatina, comenta así este choque entre teorías literarias que se dio en el paso del Neoclasicismo al Romanticismo, y el desafío que supuso el elemento de lo fantástico:

Las desgracias siempre crecientes de la nueva sociedad presagiaban de manera tan visible su inmediata ruina, que la trompeta del ángel de los últimos días no pudo anunciarla de manera más clara a la generación condenada. A partir de entonces, lo fantástico irrumpió por todos los caminos que conducen desde la sensación hasta la inteligencia; y así es cómo consiguió entrar, a pesar de Aristóteles,

---

<sup>35</sup> Los prólogos de Walpole son una constante justificación de sus decisiones literarias. Esta costumbre, la de justificarse, también la mostró Walpole en otras obras, como *The Mysterious Mother* o *Historic Doubts on the Life and Reign of King Richard III*.

<sup>36</sup> En este sentido, los prólogos de *The Castle of Otranto* pueden considerarse como parte integrante de la obra literaria, y que, por tanto, debe ser estudiada en conjunto con ella. Ya en el siglo XX, un autor como Borges destacaría de una forma consciente la importancia de los prólogos, que constituyen en sí mismos una forma de expresión literaria (llegando a proponer, incluso, un libro de prólogos a obras inexistentes, lo que llamó la “crítica ficción”; véase *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, 1975).

Quintiliano, Boileau, La Harpe y alguno más, en el drama, en la elegía, en la novela, en la pintura, en todos los acertijos, al igual que en todas las pasiones del alma. Entonces llegó a escucharse un grito de agria e ignorante cólera contra la invasión inesperada que amenazaba las bellas formas del clasicismo; y nadie comprendió que había una forma más amplia, más universal, más irreparable, que iba a acabarse; que esta forma era la de una civilización gastada, de la que el clasicismo era sólo la expresión parcial, momentánea, indiferente, y que no era extraño que el pueril lazo que mantenía unidas las necias unidades de la retórica se aflojase, cuando la inmensa unidad del mundo social cedía en todas sus partes (Nodier, 1989: 470).

Clery y Miles (eds.), en *Gothic Documents*, se han referido también a esta batalla literaria que enfrentaba en el campo de la poética a góticos y neoclásicos:

Just as Longinus was frequently cited in order to justify originality and flights of the imagination in literature, so other classical authors provided a basis for condemning the 'Gothic' writings of Walpole and his heirs. Plato excluded poets from the ideal republic on the grounds that their pleasing fictions encouraged irrational impulses, and could play no useful part in moral or political education. Critics of the eighteenth century tended to make a distinction between useful literature, which illustrated moral truths and did so in a rational and plausible manner, and illegitimate writing, which failed to do either of these things. Aristotle's *Poetics* furnished some of the 'rules' of drama, which were sometimes loosely applied to criticism of the new genre of the novel... But Horace's *Ars Poetica* was by far the most frequent resort of opponents of Gothic fiction and drama. In particular, the phrase '*incredulus odi*' (from line 188), 'What I cannot for a moment believe, I cannot for a moment behold with interest or anxiety' in Samuel Johnson's paraphrase, echoes and re-echoes as a motto for the assaults of anti-Gothic criticism; the point being that probability,

literary decorum, is the vital condition for the ethical usefulness of literature<sup>37</sup> (Clery y Miles (eds.), 2000: 173).

Hablando concretamente sobre la novela de Walpole, Rafael Llopis ha afirmado que *The Castle of Otranto* “representa una ruptura agresiva con el racionalismo y con las rígidas leyes literarias imperantes en la época y prefigura el Romanticismo del que, en cierto sentido, es el primer aldabonazo serio” (Llopis, 1974: 35). También Stein (1934) señaló el alejamiento de Walpole de las normas literarias del dieciocho, en la medida en que defendía la composición de Shakespeare:

The matter which seems to have concerned Walpole most about Shakespeare was the traditional question of the justification of Shakespeare’s disregard for the classical laws. He recognized Shakespeare’s neglect of the ‘rules’ and consequently busied himself in preparing defences for him<sup>38</sup> (Stein, 1934: 53).

Asimismo, Stein recoge algunos comentarios de las cartas de Walpole, en los que el autor confiesa rechazar plenamente la regla de las tres unidades<sup>39</sup>, y otras normas establecidas en la *Poetica* de Aristóteles:

---

<sup>37</sup> “Así como Longino era citado frecuentemente para justificar la originalidad y los vuelos de la imaginación en la literatura, también otros autores clásicos sirvieron de base para condenar los escritos ‘góticos’ de Walpole y sus herederos. Platón excluyó a los poetas del ideal republicano basándose en que sus agradables ficciones provocaban impulsos irracionales, y que, en consecuencia, no podrían desempeñar ningún papel importante en la educación política y moral. Los críticos del siglo XVIII tendían a distinguir entre la literatura útil, que ilustraba las verdades morales de una manera racional y plausible, y la escritura ilegal, que fracasó en ambas tareas. La *Poética* de Aristóteles asentó algunas de las ‘normas’ del drama, que algunas veces se aplicaba de forma muy vaga a la crítica del nuevo género de la novela (...). Pero el *Ars Poetica* de Horacio fue con mucho la referencia más frecuente de los contrarios a la ficción y el drama góticos. En concreto, el sintagma ‘*incredulus odi*’ (verso 188), ‘lo que por un momento no puedo creer, no puedo contemplarlo ni con interés ni con ansiedad’ (en palabras de Samuel Johnson), se escucha una y otra vez como lema de los ataques de la crítica antigótica, argumentando que la probabilidad y el decoro literario son una condición vital para la función ética de la literatura”.

<sup>38</sup> “El asunto sobre Shakespeare que parece haber preocupado más a Walpole fue la pregunta tradicional sobre la justificación del desprecio de Shakespeare hacia las normas clásicas. Reconoció el incumplimiento de las normas por parte de Shakespeare, y en consecuencia se dedicó a prepararle su defensa”.

<sup>39</sup> Lo que no hacía en la práctica, como se ha visto en el caso del drama *The Mysterious Mother*.

All that Aristotle or his superior commentators, your authors [the French writers and critics] have taught us, has not yet subdued us to regularity: we still prefer the extravagant beauties of Shakespeare and Milton to the cold and well-disciplined merit of Addison, and even to the sober and correct march of Pope<sup>40</sup> (Carta a Monsieur Elie De Beaumont, Strawberry Hill, March 18, 1765. Walpole, 1937-1983: 379).

En definitiva, *a priori*, nuestro autor no muestra una buena disposición hacia la Poética clásica, lo que está en consonancia con su época y los movimientos culturales en los que estaba inmerso. Pero, si bien Llopis está en lo cierto cuando destaca el papel innovador que desempeñó *The Castle of Otranto* como obra precursora del Romanticismo, es posible que la ruptura con la tradición literaria no sea tan radical como da a entender, y ni siquiera tan definitiva como la muestran Nodier o Stein. De la misma manera que en su momento no tuvo reparos en conjugar el estilo gótico y el estilo clásico en la arquitectura para construir su mansión de Strawberry Hill, Walpole tampoco va a renunciar al encuentro de estilos para los cimientos del nuevo género que ha creado, y que tiene como fondo teórico una obra clave, la *Epistula ad Pisones* o el *Ars Poetica*<sup>41</sup> de Quinto Horacio Flaco.

En este apartado se analizará detenidamente este encuentro entre “Horacios”, que es de una especial transcendencia para la aparición de la novela gótica. Los versos de Horacio con los que Walpole inicia la segunda edición de *The Castle of Otranto* revelan una referencia literaria que está ya implícita en el primer prefacio, y que marca los puntos de partida del autor para configurar su nueva “poética”. A decir verdad, la “confesión” de esta influencia permite poner las dos obras una junto a otra, y observar así cómo ambas van desarrollando los mismos presupuestos. Al final del capítulo se

---

<sup>40</sup> “Todo lo que Aristóteles o sus posteriores exegetas, tus autores (los escritores y los críticos franceses) nos han enseñado, no nos ha sometido todavía a una regularidad: aún preferimos las bellezas extravagantes de Shakespeare y Milton al mérito frío y bien disciplinado de Addison, e incluso al sobrio y correcto ritmo de Pope”.

<sup>41</sup> El título de *Ars Poetica* se conoce por lo menos desde la obra de Quintiliano (Quint. *Ep. Tryph.*, 1.2), aunque, como señala Moralejo (en Horacio, 2008: 337), algunos estudiosos (Laird, 2007) indican que podría ser incluso anterior. En esta tesis me referiré indistintamente a la obra como *Epistula ad Pisones* o *Ars Poetica*.

habrá mostrado un ejemplo de encuentro complejo entre literaturas, que va más allá de la oposición reduccionista entre tradición y poligénesis<sup>42</sup>.

## 2.1.- ANÁLISIS DEL PRIMER PREFACIO (1764)

A través de la perspectiva de traductor que adopta en su primer prefacio, Walpole establece una distancia que le permite dar algunos pareceres sobre la obra que ahora edita. Esta técnica literaria se conoce como “máscara” o “persona”, y aunque en la literatura moderna fue difundida en gran medida por Ezra Pound (que tituló uno de sus libros *Personae*, 1909)<sup>43</sup>, su conceptualización dentro de la crítica ya se encuentra en autores como el poeta victoriano Robert Browning o el mismo Cervantes. Mediante este procedimiento se crea una nueva voz, diferente de la adoptada por el autor, a través de

<sup>42</sup> Al margen de los prefacios, y aunque no se entre detenidamente en ello, cabe señalar aquí la relación que García Jurado (2002a) encontró entre *The Castle of Otranto* y la carta sobre fantasmas de Plinio el Joven, otra muestra de que las relaciones entre la literatura clásica y la gótica no son en absoluto opuestas: “Horace Walpole abre el ciclo del ‘gothic tale’ con una historia medieval situada en un castillo, de ahí el título *El Castillo de Otranto*. Como podrá verse, la originaria casa grande tomada por un fantasma se convierte en una fortaleza, y la distribución de la casa pasa a ser un laberíntico tejido de pasillos. Sin embargo, toda la desbordante imaginación que derrocha este historiador y parlamentario inglés no impide que surja, llegados a cierto punto de la narración, una aparición fantasmal, que recrea claramente el texto latino de Plinio (Walpole, 1998: 13):

—¿Estoy soñando? —exclamó Manfredo retrocediendo—. ¿O es que los demonios se han aliado contra mí? ¡Habla, infernal espectro! Y si eres mi abuelo, ¿por qué conspiras tú también contra tu atribulado descendiente, que tan alto precio está pagando por...?

Antes de que pudiera terminar la frase, la visión suspiró de nuevo e hizo una señal a Manfredo para que le siguiera.

¡Guíame! —gritó Manfredo—. Te seguiré hasta el abismo de la perdición.

El espectro avanzó con calma, pero apesadumbrado, hacia el final de la galería, y penetró en una sala a mano derecha. Manfredo le acompañaba a escasa distancia, lleno de ansiedad y horror, pero decidido. Cuando iba a entrar en la estancia, una mano invisible cerró la puerta con violencia (...)” (García Jurado, 2002a: 68).

Como se puede ver en el listado de obras clásicas incluidas en la biblioteca de Walpole (apéndice I), son varias las ediciones de Plinio el Joven con las que contaba el autor —por lo menos cuatro: (1) Plinius Caecilius Secundus, Caius. *The Letters of Pliny the Younger with an essay on Pliny's life by John, Earl of Orrery*. London, 1751. Two volumes, 8vo. (2) Plinius Caecilius Secundus, Caius, *Libri epistolarum novem... cum panegyrico*, Venice, 1519. Folio30. (3) Plinius Caecilius Secundus, Caius, *The Letters of Pliny the consul*, translated by William Melmoth. London, 1747. two volumes, 8vo. (4) Plinius Caecilius Secundus, Caius, *Epistolarum libri X 'cum notis variorum'*. Leyden and Róterdam, 1669. 8vo.

<sup>43</sup> El término proviene del teatro clásico, donde los autores utilizaban máscaras para identificar a un personaje y proyectar la voz. Ezra Pound hizo uso de este término para representar a sus personajes como máscaras del poeta.



la cual se presenta el discurso. En esta ocasión, la máscara de traductor le sirve a Walpole para esconder su verdadera identidad y para estudiar las reacciones de los lectores desde la barrera; pero también para presentar una nueva poética, alejada de los cánones que seguían los escritores neoclásicos. Dichos cánones se basaban sobre todo en la *Epistula ad Pisones* de Horacio, una obra que, como han visto ya varios estudiosos, partía de la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles a través de la obra de Neoptólemo de Pario (véase Moralejo, introducción al *Ars Poetica*, 2008: 337-382). La *Epistula ad Pisones*, al igual que otras obras en la literatura clásica, fue perdiendo peso como texto de referencia; no obstante, por lo menos en lo que respecta a la literatura inglesa, su presencia se percibe todavía en un alto grado a lo largo de los siglos XVIII y XIX, tanto en obras literarias (recuérdese, por ejemplo, los *Hints From Horace*, de Byron), como en revistas de la época (la mayoría de los epígrafes en latín que encabezaban los números de *The Spectator* pertenecen a Horacio). Así pues, se presenta aquí un caso de tensiones literarias, en el que Walpole toma partido abiertamente.

Lo primero que se plantea Walpole en su prefacio es la función de entretenimiento que tiene su obra (“his work can only be laid before the public at present as a matter of entertainment”<sup>44</sup>, Walpole, 1969: 4), así como su valor aleccionador: “the piety that reigns throughout, the lessons of virtue that are inculcated, and the rigid purity of the sentiments, exempt this work from the censure to which romances are but too liable”<sup>45</sup> (Walpole, 1969: 5)<sup>46</sup>. Combina así el *docere et delectare* que defendía Horacio en su *Ars Poetica* (muy cercano, por otra parte, a los propósitos retóricos señalados por Cicerón: *movere, docere, delectare*):

aut prodesse uolunt, aut delectare poetae,  
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.  
(...) Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,

<sup>44</sup> “Sólo se puede ofrecer al público la obra como un mero divertimento” (Walpole, 2008: 30).

<sup>45</sup> “La piedad que reina a lo largo de toda la obra, las lecciones de virtud que se inculcan a su través, y la estricta pureza de sus sentimientos, eximen a esta obra de la censura a que habitualmente quedan sometidas las novelas de amor” (Walpole, 2008: 32).

<sup>46</sup> Según S. W. Lewis, esto es común a todas las obras de Horacio: “In all of Walpole’s works (he was a prolific writer) may be found three intentions: to innovate, to instruct, and to entertain” (Lewis, 1969: xi).

Lectorem delectando pariterque monendo<sup>47</sup>

(Hor. *Ars.*333-334 y 343-344)

En el resto del primer prefacio, Walpole presta atención a temas igualmente considerados por Horacio (el realismo frente a lo fantástico, la coherencia interna de los personajes, el efecto de la concisión, la brevedad, etc.). En primer lugar, Walpole es consciente del desprecio por lo fantástico y lo poco creíble que se transmite en poéticas clásicas como las de Horacio (“Ficta uoluptatis causa sint proxima ueris, / nec quodcumque uolet poscat sibi fabula credi, / neu pransae Lamiae uiuum puerum extrahat aluo”<sup>48</sup>, Hor. *Ars.*338-340). Algunos estudiosos del Neoclasicismo eran de la misma opinión que Horacio, como es el caso de teóricos tan conocidos como Samuel Johnson, que afirmaba que una novela debía

To bring about natural events by easy means, and to keep up curiosity without the help of wonder: it is therefore precluded from the machines and expedients of the heroic romance, and can neither employ giants to snatch away a lady from the nuptial rites, nor knights to bring her back from captivity; it can neither bewilder its personages in deserts, nor lodge them in imaginary castles<sup>49</sup> (Johnson, *The Rambler*, 31 de marzo de 1750).

Precisamente Johnson comienza su artículo con una cita del *Ars Poetica* de Horacio (“simul et iucunda et idonea dicere uita”<sup>50</sup>, Hor. *Ars.*334), reafirmando así la

---

<sup>47</sup> “Los poetas pretenden o ser de provecho o brindar diversión; o bien hablar de cosas a un tiempo gratas y buenas para la vida (...); pero se ha llevado todo el voto el que mezcló a lo agradable lo útil, deleitando al lector e instruyéndolo a un tiempo” (traducción de Moralejo, 2008: 403-404).

<sup>48</sup> “Lo que se inventa para deleitar debe ser verosímil: no pretenda la fábula que se crea cuanto ella quiera, y no le saque a una lamia recién comida un niño vivo del vientre” (traducción de Moralejo, 2008: 403).

<sup>49</sup> “Hacer aparecer los fenómenos naturales de una manera fácil y mantener la curiosidad sin necesidad de maravillar siempre. Está excluida, por tanto, de los artificios y los recursos del romance heroico, y tampoco puede emplear gigantes para raptar a una doncella en el día de su boda ni caballeros que las rescaten de su cautividad; tampoco puede dejar a los protagonistas desconcertados en medio del desierto, o instalarlos en castillos imaginarios”.

<sup>50</sup> “Hablar de cosas a un tiempo gratas y buenas para la vida” (traducción de Moralejo, 2008: 403).

autoridad literaria del poeta latino y de su obra<sup>51</sup>. Teniendo en cuenta esta predisposición general, Walpole justifica el carácter fantástico y maravilloso de la obra que presenta alegando la mentalidad supersticiosa de los pueblos italianos medievales:

Miracles, visions, necromancy, dreams, and other preternatural events, are exploded now even from romances. That was not the case when our author wrote; much less when the story itself is supposed to have happened. Belief in every kind of prodigy was so established in those dark ages, that an author would not be faithful to the manners of the times who should omit all mention of them<sup>52</sup> (Walpole, 1969: 4).

Según Walpole, su relato no intenta reflejar fielmente lo que se tiene por real en el presente desde el que escribe, sino lo que, por efecto de las supersticiones, se creía que era real (una explicación que hace su novela más compatible con las teorías horacianas). Lewis supo expresar muy adecuadamente este proceder de Walpole: “My belief is that he accepted the artificiality of the fiction he had chosen as composers of grand opera and ballet accept the artificiality of those arts”<sup>53</sup> (Lewis, 1961: 161). No obstante, de una forma muy sutil Walpole siembra la duda más adelante, cuando, confesando sus sospechas de que el castillo existiera en la realidad, deja abierta la posibilidad de que sea real también el resto del relato (o de que, por lo menos, entre en el misterioso ámbito de la leyenda): “Though the machinery is invention, and the names of the actors imaginary, I cannot but believe that the groundwork of the story is founded on truth. The scene is undoubtedly laid in some real castle”<sup>54</sup> (Walpole, 1969: 5)<sup>55</sup>. Este

---

<sup>51</sup> Nótese que Johnson recurre justamente al verso que habla de la capacidad para “delectare et docere” de la poesía.

<sup>52</sup> “Los milagros, las visiones, la necromancia, los sueños y otros acontecimientos sobrenaturales, se omiten en nuestros días incluso en las novelas. No ocurría así cuando nuestro autor escribió este relato, y mucho menos sucedía eso en los tiempos en los que suponemos que transcurrió la historia referida. La creencia en toda especie de prodigiosos estaba tan profundamente arraigada en aquellos tiempos de oscuridad, que un autor no sería fiel a los usos de su época si hubiese olvidado reflejarlos en su obra” (Walpole, 2008: 30-31).

<sup>53</sup> “Mi opinión es que él aceptó la artificiosidad de la narración que había escogido de la misma forma que los compositores de la gran ópera y el ballet aceptan la artificiosidad de sus artes”.

<sup>54</sup> “Aunque la escenografía sea pura invención, e inventados hayan sido igualmente los nombres de los actores, creo que el fundamento del relato es cierto. La historia se desarrolla, sin la menor duda, en un castillo real” (Walpole, 2008: 33).

comentario y el lugar fronterizo entre la realidad y la fantasía en que sitúa al relato pueden pasar inadvertidos si no se leen desde el nuevo planteamiento teórico que propone Walpole y en relación con los comentarios anteriores. En este punto es como si en el prefacio de Walpole hubiera dos discursos paralelos: un discurso convencional, en el que el escritor se adscribe a las normas poéticas instauradas por Horacio y los clásicos, y un discurso transgresor y antifrástico, que invalida todo lo anterior.

Junto a estas reflexiones que enfrentan realismo y fantasía, y que remiten principalmente a la poética de Horacio, Walpole recurre a otros elementos de la poética clásica, como la máxima aristotélica de “terror and pity”: “*Terror*, the author’s principal engine”, dice Walpole, “prevents the story from ever languishing; and it is so often contrasted by *pity*, that the mind is kept up in a constant vicissitude of interesting passions”<sup>56</sup> (Walpole, 1969: 4. Cursiva de la autora de la tesis). Si bien ya se ha estudiado en capítulos anteriores el peso que tuvo, en general, esta teoría de Aristóteles en la nueva literatura gótica, *The Castle of Otranto* permite analizar un caso específico que lo confirma, como se deduce a partir de los comentarios del propio autor y de sus contemporáneos: Sir Walter Scott empleó los términos de “terror” y “pity” en su introducción a *The Castle of Otranto*: “The applause, in fine, which cannot be denied to him who can excite *the passions of fear and of pity* must be awarded to the author of *The Castle of Otranto*”<sup>57</sup> (Scott, en Walpole, 2003: 340. Cursiva de la autora de la tesis). Como se ha visto ya en el apartado 1.2 b), Walpole vuelve a utilizar otra vez estos términos (“terror” y “pity”) con respecto a su tragedia de *The Mysterious Mother*, diciendo que su tema le parece “so truly tragic in the *two essential springs of terror and pity*”<sup>58</sup> (Walpole, 2003: 251); finalmente, William Warburton (1698-1779), precisamente en sus comentarios a “Imitation of Horace”, de Alexander Pope, habla de

<sup>55</sup> Recuérdese que, como ya se comentó, para recrear su castillo Walpole tuvo como modelos el Trinity College de Cambridge y su propia mansión, Strawberry Hill, en Twickenham.

<sup>56</sup> “El terror, la fuerza que mueve al autor, preserva a la historia de los peligros de languidecer y a menudo contrasta con la piedad, de tal manera que el interés de la obra se mantiene merced a la alternancia constante de pasiones harto interesantes” (Walpole, 2008: 31).

<sup>57</sup> “Debe dedicarse al autor de *The Castle of Otranto* un aplauso que no se puede negar al que es capaz de provocar a la vez las pasiones del miedo y de la piedad”.

<sup>58</sup> “Realmente trágico en las dos fuentes esenciales de terror y placer”.

nuevo de “pity” y “terror” en relación con *The Castle of Otranto*, identificando explícitamente estos conceptos con la tragedia clásica:

When things were at the worst, we have been lately entertained with what I ventured to call, a Master piece, in the *Fable*; and of a new species likewise. The piece I mean, is, THE CASTLE OF OTRANTO. The scene is laid in *Gothic Chivalry*. Where a beautiful imagination, supported by strength of judgement, has enabled the author to go beyond his subject, and effect the full purpose of the *Ancient Tragedy*; that is, *to purge the passions by pity and terror*, in colouring as great and harmonious as in any of the best dramatic Writers<sup>59</sup> (Warburton, citado en Mehrotra, 1970: 24).

Los elementos aristotélicos de “terror y compasión”, por tanto, no son una característica más de la obra de Walpole, sino unos ingredientes fundamentales para su obra y la nueva literatura que inaugura. Como se vio en el capítulo correspondiente, la conjunción de “terror y compasión” estaba presente en el ambiente cultural de la época, y la había recogido, entre otros autores, Joseph Addison. Por tanto, la presencia explícita de estos dos términos (“terror” y “pity”) en el primer prólogo de Walpole no es, de ningún modo, casual, y constituye la prueba irrefutable de las fuentes estéticas y filosóficas de las que bebía el autor. Por otra parte, la directa relación que tienen estos términos con la *Poética* de Aristóteles confirma lo que ya se había señalado desde el principio de esta tesis, esto es, la presencia fáctica de los clásicos en los mismos orígenes de la novela gótica.

En lo que respecta a la forma, Walpole se atiene por completo al consejo de concisión que da Horacio en su obra: éste sugiere que

---

<sup>59</sup> “Cuando ya nada podía ir peor, hace poco nos entretuvimos con lo que me aventuro a llamar una obra de arte, en la fábula; y también de una nueva especie. La obra de la que hablo es *El Castillo de Otranto*. La escena se sitúa en la literatura de caballería gótica. Ahí, una imaginación hermosa, apoyada por un juicio sólido, ha permitido al autor ir más allá del tema que le ocupaba y llevar a cabo el principal propósito de la *Tragedia Antigua*; es decir, purificar las pasiones a través de la piedad y el terror, adornándolo de una manera tan magnífica y armoniosa como ninguno de los mejores dramaturgos de Occidente”.

quidquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta  
percipiant animi dociles teneantque fideles:  
omne superuacuum pleno de rectore manat<sup>60</sup>  
(Hor. *Ars.* 335-337).

Walpole, por su parte, señala que en su obra “there is no bombast, no similies, flowers, digressions, or unnecessary descriptions. Every thing tends directly to the catastrophe. Never is the reader’s attention relaxed”<sup>61</sup> (Walpole, 1969: 4). La concisión, por tanto, parece ser un lema para los dos Horacios.

En cuanto a géneros literarios, es sabido que Horacio, como Aristóteles, da primacía al teatro<sup>62</sup>. Ésta es la preferencia que parece mostrar también Walpole, cuando afirma que “the rules of the drama are almost observed throughout the conduct of the piece”<sup>63</sup> (Walpole, 1969: 4); e incluso, más adelante, afirma sobre el supuesto “autor” de la obra que “it is a pity that he did not apply his talents to what they were evidently proper for, the theatre”<sup>64</sup> (Walpole, 1969: 5). Teniendo presentes las normas de este género dramático, Walpole se esfuerza especialmente en que “all the actors comport themselves as persons would do in their situation”<sup>65</sup> y que “the characters are well drawn, and still better maintained (...). Some persons may perhaps think the characters of the domestics too little serious for the general cast of the story; but besides their opposition to the principal personages, the art of the author is very observable in his conduct of the subalterns”<sup>66</sup> (Walpole, 1969: 4). Walpole trata de cumplir así una de las principales expectativas de Horacio, esto es, la coherencia psicológica de los personajes:

---

<sup>60</sup> “Siempre que des un precepto, sé breve, a fin de que, dichas en poco tiempo las cosas, las acojan las mentes con docilidad y fielmente las guarden, pues todo lo superfluo desborda de un ánimo ya saturado” (traducción de Moralejo, 2008: 403).

<sup>61</sup> “No hay ampulosidad, símiles, florituras, digresiones ni descripciones vanas. Cada cosa tiende directamente a la catástrofe. En ningún momento puede el lector relajar su atención” (Walpole, 2008: 31).

<sup>62</sup> *Vid.* González Pérez (1984: 36).

<sup>63</sup> “Las reglas del drama se observan perfectamente a lo largo de la obra” (Walpole, 2008: 31).

<sup>64</sup> “Lástima, en cualquier caso, que no aplicara sus muchos talentos en el teatro, lo que evidentemente era más propicio para él y el drama que relata” (Walpole, 2008: 33).

<sup>65</sup> “Los actores del relato se comportan realmente como cualquiera lo haría en sus circunstancias” (Walpole, 2008: 31).

<sup>66</sup> “Los personajes de la misma aparecen muy bien dibujados y mejor sostenidos. (...) Algunos podrían pensar que los personajes de los criados no son lo suficientemente serios, y que desentonan en el reparto general de la obra, pero, al margen de que actúan como oposición a los personajes principales de ésta, el autor ha sabido reflejar a través de estos subalternos, muy bien, su arte” (Walpole, 2008: 31).

(...) Tristia maestum  
Vultum uerba decent, iratum plena minarum,  
Ludentem lasciuia, seuerum seria dictu (...).  
Intererit multum Davosne loquatur an heros,  
Maturusne senex an adhuc florente iuuenta  
Feruidus, et matrona potens an sedula nutrix,  
Mercatorne uagus cultorne uirentis agelli,  
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.  
Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge,  
Scriptor (...)  
Siquid inexpertum scaenae committis et audes  
Personam formare nouam, seruetur ad imum,  
Qualis ab incept processerit, et sibi constet<sup>67</sup> (Hor. *Ars.* 105-127)

Los dos Horacios muestran igualmente un pudor muy semejante en lo que respecta al contenido dramático que debe o no debe representarse sobre el escenario. Recuértese que Quinto Horacio censuraba determinados actos, sobre todo en relación con muertes violentas y metamorfosis:

Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.  
Segnius iniritant animos demissa per aurem  
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae  
ipse sibi tradit spectator; non tamen intus  
digna geri promes in scaenam multaque tolles  
ex oculis, quae mox narret facundia praesens.  
Ne pueros coram populo Medea trucidet,

---

<sup>67</sup> “A un rostro triste le cuadran palabras amargas; a uno airado, las que de amenazas rebosan; al que está de broma, las chanzas; y a un rostro severo, serias palabras. (...) Será muy distinto si el que habla es Davo o es un héroe; si es un viejo maduro o un mozo fogoso, aún en la flor de la edad; si una imperiosa matrona o un aya solícita; si un mercader ambulante o el labrador de una verde parcela; si un colco o un asirio; si un oriundo de Tebas o uno de Argos. O atente a la tradición, o invéntate algo coherente al ponerte a escribir. (...) Si llevas algo no tratado a la escena, y a forjar algún personaje nuevo te atreves, mantenlo hasta el fin tal cual haya aparecido al principio y haz que sea coherente” (traducción de Moralejo, 2008: 390-391).

aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,  
aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem.  
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi<sup>68</sup> (Hor. *Ars.*179-  
187)

De forma muy similar, también Walpole muestra ciertos reparos sobre determinadas escenas de su obra de teatro; no obstante, a diferencia del autor latino, estos escrúpulos no parecen impedirle publicar su obra finalmente, acompañada, eso sí, de una disculpa hacia los lectores más susceptibles:

From the time that I first undertook the foregoing scenes, I never flattered myself that they would be proper to appear on the stage. The subject is so horrid that I thought it would shock, rather than give satisfaction to an audience<sup>69</sup> (Walpole, 2003: 251).

Como se ha podido observar, en este primer prefacio a su novela Walpole no sólo presenta la supuesta obra italiana (otro de los “manuscritos encontrados” tan frecuentes en la literatura gótica), sino que también trata de apoyar este tipo de literatura fantástica con argumentos de autoridad reconocidos por todos y, al contrario de lo que se ha mantenido en muchos estudios, encuentra estos argumentos precisamente en los clásicos. Walpole es consciente del efecto que van a provocar algunas de sus decisiones literarias, y, adelantándose a la crítica, justifica muchas de ellas, aclara posibles malentendidos y deja también algún doble sentido, que revela una intención innovadora en paralelo con el discurso dominante. Esta actitud se vuelve a repetir, de una forma

---

<sup>68</sup> “La acción se representa en la escena o bien se cuenta una vez sucedida. Lo que se deja caer al oído conmueve los ánimos más lentamente que lo que se presenta ante los fieles ojos que el espectador se cuenta a sí mismo. Sin embargo, no has de sacar a la escena las cosas que pide el decoro que ocurran entre bastidores, y hurtarás a los ojos no pocas que luego habrá de contar la elocuencia de uno que haya estado presente: que no degüelle Medea a sus hijos delante del pueblo; que ante el público no cocine entrañas humanas el sacrílego Atreo, ni se convierta en pájaro Procne ni Cadmo en serpiente. Cualquier cosa así que me muestres, incrédulo yo la rechazo” (traducción de Moralejo, 2008: 394).

<sup>69</sup> “Desde el momento en que concebí por primera vez las escenas precedentes, nunca me hice ilusiones con que serían apropiadas para aparecer en escena. El tema es tan horrible que pensé que conmocionaría de un modo desagradable, más que dar satisfacción a la audiencia”.



más clara y explícita, en el prefacio de la segunda edición de su libro, que se analizará a continuación.

## 2.2.- ANÁLISIS DEL SEGUNDO PREFACIO (1765)

Walpole comienza su segundo prefacio desvelando su identidad, y pidiendo perdón por el engaño. Para explicarlo, aduce “diffidence of his own abilities, and the novelty of the attempt”<sup>70</sup> (Walpole, 1969: 7). En realidad, esta frase oculta cierta falsa modestia, una media verdad y, en definitiva, una *captatio benevolentia* con la que trata de ganarse el favor del público. Es poco probable que Walpole dudara de sus capacidades, puesto que no era ésta su primera obra, y menos aún que tuviera miedo a la innovación en sí misma, algo de lo que se enorgullecía siempre. Sí es posible, sin embargo, que dudara de la capacidad del público para asumir esa reformulación de los presupuestos literarios clásicos (lo que, naturalmente, no iba a reconocer ante sus lectores). Por eso, amparado por el éxito que le precede, en este segundo prefacio Walpole es más claro en sus propuestas, no duda en referirse por su nombre a conocidos literatos, y resulta más asertivo y menos sutil. Esta vez Walpole hace explícita su relación directa con Horacio desde la misma portada de la obra, ilustrada con la siguiente cita:

—uanae  
fingentur species, tamen ut pes et caput uni  
reddantur formae<sup>71</sup> HOR.

La cita, en realidad, está modificada (manteniendo, eso sí, la medida del hexámetro), y ha cambiado totalmente el sentido original del poema de Horacio, que era el siguiente:

Credite, Pisones, isti tabulae fore librum  
persimilem, cuius uelut aegri somnia *uanae*

<sup>70</sup> “La desconfianza en sus capacidades y lo novedosos de su intento” (Walpole, 2008: 35).

<sup>71</sup> “Imágenes vanas, de modo que pies y cabeza *correspondan* a una única forma”.

*fingentur species, ut nec pes nec caput uni  
reddatur formae*<sup>72</sup> (Hor. *Ars.*6-9).

Sin duda, hay una clara intencionalidad en el error de Walpole, como ya en su momento sugirieron el editor de su obra, W. S. Lewis, y el profesor de filología clásica de la Universidad de Yale, Clarence W. Mendel<sup>73</sup>. Este cambio radical de la forma y del significado de la frase (una negativa por una afirmativa), así como el tipo de modificaciones que se llevan a cabo, no pueden adjudicarse solamente a un fallo de memoria o algún otro tipo de error visual; y menos aún cuando los contenidos del prefacio que introduce y del que le precedía sacan a colación muchas cuestiones del *Ars Poetica* del Horacio, para confirmarlas o rebatirlas. El mismo “HOR.” con el que Walpole firma la cita inicial deja una ambigüedad harto sospecha, y quizá (quién sabe), intencionada, sobre el verdadero autor de la frase. Cabría preguntarse, no obstante, si Walpole deseaba en realidad construir un monstruo, más que una “obra de arte” (como dice Lewis); un monstruo que, al desmentir a Horacio y presentar como posibles cosas imposibles, apareciera como un rebelde, como un precursor del Romanticismo.

Frente al planteamiento del primer prefacio, donde todas las alusiones a Horacio eran implícitas y conciliadoras, la cita (con su significado alterado) que encabeza la segunda edición es la declaración pública de un encuentro enfrentado entre los dos escritores. Parece que el éxito de su obra ha animado a Walpole a desafiar a Horacio abiertamente, y así lo demuestra con esa vuelta de tuerca a su *Ars Poetica*. No obstante, como se irá viendo, la *Epistula ad Pisones* sigue siendo el punto de partida para la exposición de su propuesta literaria. Y desde este punto de vista, Walpole retoma ahora

---

<sup>72</sup> “Libro en el que, al igual que en los sueños que tiene un enfermo, se representen imágenes vanas, en las que pies y cabeza no correspondan a una misma figura” (traducción de Moralejo, 2008: 383-384)

<sup>73</sup> Lewis afirma que “although Walpole frequently misquoted and his Latin had grown rusty, I think that here he is deliberately altering a line more familiar in his day than in ours to emphasize the fitness of his fancies” (Lewis, en Walpole, 1969: xiii); y se atreve incluso a hacer una hipótesis sobre las influencias textuales que han podido llevar a Walpole a realizar una transformación tan substancial del texto de Horacio: “What happened, I believe, is that in the few months between the first and second editions he had been reminded of Horace’s figure by James Bramston’s *The Art of Politicks, in Imitation of Horace’s Art of Poetry* (1729) (...). The dream-inspired *Castle of Otranto* was compounded of unexpected elements, supernatural happenings, and voluble domestics, but unlike Horace’s monster they joined together naturally. Walpole had, that is, composed a work of art” (Lewis, en Walpole, 1969: xiii).

algunos de los temas ya comentados en su primer prefacio, como la tensión entre la fantasía y la realidad, la coherencia interna de los personajes, o el sentido moral de la obra.

El prefacio comienza esta vez con una declaración de intenciones: *The Castle of Otranto*, dice Walpole, “was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern”<sup>74</sup>, refiriéndose, respectivamente, a las narraciones medievales y a los nuevos relatos novelescos, de tendencias más realistas:

In the former all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species Nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old romances. The actions, sentiments, conversations, of the heroes and heroines of ancient days were as unnatural as the machines employed to put them in motion<sup>75</sup> (Walpole, 1969: 7).

Walpole vuelve a discutir en este párrafo sobre la necesidad de ajustarse a la realidad, algo que fue especialmente valorado por Horacio, y que ya Aristóteles definió como *μίμησις* (“mímesis”). Dejando a un lado los motivos fantásticos, propios de los antiguos romances, y que en el primer prefacio había achacado al carácter supersticioso de los pueblos medievales, ahora se centra en la psicología de los personajes, en sus reacciones y sus sentimientos, que, según Walpole, es lo que debe conferir realismo a su obra. Con respecto a esto, afirma que

---

<sup>74</sup> “Consistió su intento en hacer una mezcla de los dos tipos de novela romántica, la antigua y la moderna” (Walpole, 2008: 35).

<sup>75</sup> “En el pasado todo era imaginación e improbabilidad; en la época moderna, por el contrario, se pretende copiar con éxito a la naturaleza, cosa que con frecuencia se logra. No hace falta inventiva, si bien se ha visto limitada en lo que a los recursos fantásticos se refiere, mediante una estricta observación de la vida común. Pero si en la segunda vertiente la naturaleza ha sometido a la imaginación, no ha sido por otra cosa que por venganza, en tanto que en las antiguas novelas románticas quedaba totalmente excluida. Las acciones, los sentimientos, las conversaciones de los héroes y de las heroínas de otro tiempo eran tan poco naturales como la maquinaria puesta en práctica para darles movimiento” (Walpole, 2008: 36).

(...) In all inspired writings, the personages under the dispensation of miracles, and witnesses to the most stupendous phenomena, never lose sight of their human character: whereas in the productions of romantic store, an improbable event never fails to be attended by an absurd dialogue. The actors seem to lose their senses the moment the laws of nature have lost their tone. (...) My rule was nature. However grave, important, or even melancholy, the sensations of princes and heroes may be, they do not stamp the same affections on their domestics; at least the latter do not, or should not be made to express their passions in the same dignified tone<sup>76</sup> (Walpole, 1969: 8).

Como ya se dijo antes, la adecuación psicológica de los personajes según su condición social y personal es uno de los temas en los que se detiene el poeta latino, que recomienda, ante todo, sensatez. Se observa así un punto en común con el *Ars Poetica* de Horacio.

Hasta aquí, Walpole ha expuesto cómo ha logrado esa mezcla entre novelas antiguas y modernas, entre la fantasía y la disposición realista en el escenario y los personajes. A continuación, Walpole desarrolla su idea recurriendo a dos literatos de posturas opuestas: Shakespeare y Voltaire.

La adecuación de los personajes a sus condiciones personales y sociales a veces implica una mezcla de elementos trágicos con elementos cómicos, un planteamiento que en algunas ocasiones ha sido criticado. Con respecto a esto, el inglés afirma haber tomado como modelo a Shakespeare, “that great master of nature” (Walpole, 1969: 8)<sup>77</sup>. En sus obras, dice Walpole, tienen cabida Hamlet y Polonio, César y romanos incultos

<sup>76</sup> “En las obras más inspiradas los personajes que han contemplado milagros y fenómenos maravillosos y sorprendentes jamás se apartan de su carácter humano; sin embargo, en la producción de historias románticas, un mero acontecimiento, por improbable que sea, siempre se acompaña de un diálogo absurdo. Los actores, ahí, parecen perder su sentido al tiempo que las leyes de la naturaleza pierden el tono que les es propio. (...) Me guié por las reglas de la naturaleza. No importa lo graves, importantes y hasta melancólicas que puedan ser las sensaciones de los príncipes y de los héroes, lo cierto es que, en sus criados, no provocan los mismos efectos, pues éstos no expresan sus pasiones, ni deberían hacerlo, con el mismo tono de dignidad” (Walpole, 2008: 36-37).

<sup>77</sup> “El gran maestro de la naturaleza” (Walpole, 2008: 38). Sobre esto, véanse los artículos de Stein (1934) y Kilby (1941). Stein, concretamente, afirma que, a pesar de la apasionada defensa que Walpole hace del dramaturgo inglés, la influencia de Shakespeare en su obra es marginal.

de la calle. Esta mezcla puede ser muy positiva para el efecto global de la obra, pues muestra siempre el contrapunto necesario para dar grandiosidad a los nobles, y bajeza a los inferiores<sup>78</sup>. Ahora bien: tampoco se trata de una táctica original. De nuevo, Horacio ya había hecho referencia a la posibilidad de esta combinación de elementos, que a veces está presente en obras destacadas de la Antigüedad<sup>79</sup>:

Versibus exponi tragicis res comica non uult;  
indignatur item priuatis ac prope socco  
dignis carminibus narrari cena Thyestae.  
Singula quaeque locum teneant sortita decentem.  
Interdum tamen et uocem comoedia tollit,  
Iratusque Chremes tumido delitigat ore ;  
Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri  
Telephus et Peleus, cum pauper et exul uterque  
Proicit ampullas et sesquipedalia uerba,  
Si curat cor spectantis tetigisse querella<sup>80</sup>

(Hor. *Ars.* 89-98)

Esta mezcla de tragedia y comedia, utilizada tanto por Walpole como por el genio de las letras inglesas, es criticada duramente por otros autores, como Voltaire, que rechaza las obras donde los dos elementos no estén claramente diferenciados. Walpole antepone el genio de Shakespeare al de Voltaire, y destapa las contradicciones del

<sup>78</sup> “That great master of nature, Shakespeare, was the model I copied. Let me ask, if his tragedies of *Hamlet* and *Julius Caesar* would not loose a considerable share of their spirit and wonderful beauties, if the humour of the grave-diggers, the fooleries of Polonius, and the clumsy jests of the Roman citizens, were omitted, or vested in heroics? Is not the eloquence of Anthony, the nobler and affectedly unaffected oration of Brutus, artificially exalted by the rude outbursts of nature from the mouths of their auditors? These touches remind one of the Grecian sculptor, who, to convey the idea of a Colossus, within the dimensions of a seal inserted a little boy measuring this thumb” (Walpole, 1969: 8).

<sup>79</sup> Horacio, sin embargo, no se detiene, como Walpole, en analizar los efectos que se logra con esta táctica.

<sup>80</sup> “Un asunto cómico no admite que lo traten con los versos de la tragedia; y a su vez, se indigna de que la narren en versos de andar por casa, y de que casi están a la altura del zueco, la cena de Tiestes. Ha de mantener cada asunto su lugar adecuado, el que se le ha atribuido. Sin embargo, de vez en cuando también la comedia levanta la voz, y Cremes perora irritado hinchando la boca; y muchas veces un personaje de la tragedia se duele en estilo pedestre, cuando Télefo y Peleo, pobres y desterrados el uno y el otro, se deshacen de ampulósidades y de las palabras que miden pie y medio, buscando llegar con su queja al corazón de los espectadores” (traducción de Moralejo, 2008: 389).

francés, que años antes había dicho que una comedia podía ser *toute serieuse*. Cita, por último, el caso de la obra *Merope*, de Francesco Scipione Maffei, que, escrita al estilo de una obra griega, choca, según Voltaire, con las expectativas reales del público parisino ante una obra de este tipo:

Maffei was to represent a Grecian story: surely the Athenians were as competent judges of Grecian manners, and of the propriety of introducing them, as the parterre of Paris. On the contrary, says Voltaire (...) there were but ten thousand citizens at Athens, and Paris has near eight hundred thousand inhabitants, among whom one may reckon thirty thousand judges of dramatic works. —Indeed!— But allowing so numerous a tribunal, I believe this is the only instance in which it was ever pretended that thirty thousand persons, living near two thousand years after the area in question, were, upon the mere face of the poll, declared better judges than the Grecians themselves of what ought to be the manners of a tragedy written on a Grecian story<sup>81</sup> (Walpole, 1969: 11).

Con estas palabras Walpole trata de poner en evidencia a Voltaire, ensalzando el genuino carácter griego que Maffei quiso plasmar en su obra, así como la validez de los griegos como críticos literarios (frente al galocentrismo del que parece acusar a Voltaire). Termina así una larga defensa de sus decisiones literarias con respecto a la caracterización de los personajes, en la que Walpole se justifica defendiendo la naturaleza frente al arte, y utilizando un argumento de autoridad indiscutible: el ya mencionado Shakespeare.

---

<sup>81</sup> “Maffei pretendía representar una historia griega; es más que probable que los atenienses fueran los mejores jueces para determinar si las costumbres giregas podrían representarse como propias del público de París. Voltaire, por el contrario, dice (y no puedo sino admirar su razonamiento) que sólo había diez mil ciudadanos en Atenas, mientras que París tiene cerca de ochocientos mil habitantes, entre los que al menos podría estimarse que un total de treinta mil están capacitados para juzgar obras dramáticas. Así es. Pero aun admitiendo la existencia de tan numeroso tribunal, me parece que no hay otro caso en el que se haya pretendido que treinta mil personas, las cuales viven unos dos mil años después de la época en cuestión, sean declaradas por mero cálculo numérico mejores críticos que los griegos, en lo que se refiere a una tragedia escrita precisamente sobre una historia griega” (Walpole, 2008: 43).

Véase, por otra parte, la prioridad que se concede en todo el parlamento a las artes dramáticas, ya sea comedia o tragedia. En el primer prefacio ya se había referido al teatro, especialmente a la tragedia y al carácter dramático de la literatura; pero también se advierte en los clásicos la preferencia por este género, al que dieron preeminencia tanto Aristóteles, como Horacio.

En definitiva, a pesar de que la cita inicial parece indicar cierta rebeldía hacia las normas clásicas, y concretamente hacia la poética horaciana, lo cierto es que muchas de las ideas que Walpole desarrolla a lo largo de su segundo prefacio corren paralelas a la *Epistula ad Pisones*, demostrando así que esta poética latina está también presente y activa en la literatura del Romanticismo, y concretamente en su vertiente más oscura y tenebrosa.

### 2.3.- MARCIAL: COMPLEMENTO DE HORACIO Y *ALTER-EGO* DE WALPOLE

Finalmente, hay en este segundo prefacio una última referencia importante al mundo clásico, relacionada con la crítica literaria y complementaria de las teorías de Horacio. Se trata de un breve sintagma, *difficiles nugae*, que corresponde a un epigrama de Marcial, en el que el poeta latino se refiere a los insignificantes entretenimientos que quedarían si se eliminara la imaginación de la literatura. La referencia corresponde concretamente al libro II de Marcial, epigrama 86, que constituye también un breve manifiesto poético:

Quod nec carmine glorior supino  
Nec retro lego Sotaden cinaedum,  
Nusquam Graecula quod recantat echo  
Nec dictat mihi luculentus Attis  
Mollem debilitate galliambon,  
Non sum, Classice, tam malus poeta.  
Quid si per gracilis vias petauri  
Inuitum iubeas subire Ladan?  
Turpe est difficiles habere nugas  
Et stultus labor est ineptiarum

Scribat carmina circulis Palaemon,  
Me raris iuuat auribus placere<sup>82</sup> (Mart. 2.86)

En este epigrama Marcial señala la naturaleza lúdica de su poesía, así como su escaso interés por el virtuosismo y las florituras retóricas, esto es, las *difficiles nugae*, que proliferan en otro tipo de literatura más elitista. No obstante, reivindica la dignidad de sus composiciones, y acaba su poema diciendo que a él le “gusta complacer a oídos selectos”.

Al margen de la polémica de si hay o no una poética claramente elaborada en la poesía de Marcial, los estudiosos de este poeta están de acuerdo en que una de sus mayores preocupaciones era la literatura desde el punto de vista teórico. Entre sus reflexiones, Marcial define el género del epigrama con respecto a otros, como la sátira o el mimo, y marca igualmente las diferencias y los parecidos que su literatura guarda con sus predecesores, como Catulo. El epigrama, según es entendido por Marcial, puede definirse como un tipo de composición breve, ocasional, de entretenimiento, sin grandes pretensiones literarias y generalmente con un toque humorístico, pero nunca con intención de ofender. Aunque no puede considerarse propiamente un género satírico, lo cierto es que algunas de sus características lo acercan a la sátira, y, en este sentido, la obra de Marcial tuvo una influencia importante en Juvenal<sup>83</sup>. Tanto por este carácter satírico, como por su interés en la poética, Marcial puede estudiarse paralelamente con Horacio, al que el poeta bilbilitano continúa en parte (*vid.* Cortés Tovar, 2004: 48). Una defensa de la brevedad y la concisión, el carácter inofensivo de sus obras, un humor sano y sin agresividad, así como algunos pasajes concretos, son puntos en común entre

---

<sup>82</sup> “Porque ni presumo de versos recurrentes / Ni leo hacia atrás obscenos sotadeos, / Porque en ningún sitio un eco griego se repite / Ni me dicta el brillante Atis / Galiambos afeminados por su debilidad, / No soy, Clásico, por eso un mal poeta. / ¿Qué pasaría si invitaras a Ladas a ir a la fuerza / Por el resbaladizo camino de un trampolín? / Es vergonzoso componer difíciles poesías de ocasión / Y es estúpido el trabajo de escribir tonterías. / Que escriba versos para reuniones Palemón, / A mí me gusta complacer a oídos selectos” (traducción de Ramírez de Verger, 2001: 124).

<sup>83</sup> Sobre el carácter satírico de los epigramas de Marcial desde sus nuevos planteamientos poéticos, *vid.* Cortés Tovar (2004).



los dos autores<sup>84</sup>. Ambos, por tanto, se complementan a la perfección dentro de la literatura latina.

Independientemente del epigrama 2.86 en cuestión, la presencia de Marcial en el prefacio de *The Castle of Otranto* es muy significativa, pues, por la situación en la que se encuentran ambos dentro de sus respectivas literaturas, casi podría entenderse como el *alter-ego* poético de Walpole. En primer lugar, tanto el epigrama como la novela gótica son considerados, en cada época, como géneros menores, un prejuicio con el que ambos escritores tendrán que luchar; y lo harán defendiendo sus propuestas literarias, y equiparando sus obras a otros géneros ya reconocidos (Marcial con la sátira; Walpole con la tragedia y la comedia), o bien a sí mismos a otros autores anteriores (Marcial con Virgilio y Horacio; Walpole con Shakespeare). En segundo lugar, tanto Marcial como Walpole son autores muy innovadores, cuyas ideas resultan rompedoras y controvertidas. En este sentido, ambos dan carta de identidad a un género (el epigrama y la novela gótica, respectivamente), y marcan las normas que sigue la literatura posterior. Debido a este afán innovador, ambos confiesan cierta inseguridad sobre la reacción del público lector ante lo que puede interpretarse como una ruptura de los cánones literarios precedentes. No obstante, conscientes de la transcendencia de sus planteamientos, tanto Marcial como Walpole introducen sus novedades partiendo de las normas tradicionales (se han visto muchos ejemplos en los dos prefacios de Walpole), y recurriendo a autores consolidados (Marcial a Catulo, Walpole a Shakespeare), para justificar así lo que puede interpretarse como una desviación de la cita. Por último, resulta muy relevante la relación de Marcial con la sátira, a la que, como señala Cortés Tovar (2004: 45), acude para dar seriedad al género del epigrama: “Además de buscar conexiones con este género [la sátira] a través de la reivindicación de falta de malicia y el rechazo del *ridiculum illiberale*, Marcial aproxima a él el epigrama dando a entender que éste también tiene o puede tener un propósito serio”. Curiosamente, como se verá más adelante, también Walpole se sirve de los rasgos burlescos de la *Epistula ad Pisones* de

---

<sup>84</sup> El artículo anteriormente citado (Cortés Tovar, 2004) analiza detenidamente los parecidos y las diferencias entre la sátira y el epigrama, así como los puntos de encuentro y de distanciamiento en cuestiones poéticas entre Horacio y Marcial.

Horacio, pero para transformarlos, y otorgarles así un sentido serio dentro de la novela gótica.

En definitiva, la presencia de Marcial en el segundo prefacio de *The Castle of Otranto* viene a completar el registro de la intertextualidad con los clásicos grecolatinos, uno de los ejes sobre el que gira la nueva propuesta teórica de Walpole. La temática literaria del epigrama 2.86 responde al registro académico del texto de Walpole, que también se acerca a la literatura desde un punto de vista teórico. Por otra parte, Marcial es un continuador de Horacio, y en este sentido reafirma la presencia de éste último dentro de la poética de Walpole. La referencia a las *difficiles nugae* critica una literatura demasiado experimental en la forma, pero con escasa creatividad, que es precisamente lo que Walpole desea añadir a su obra. No hay que olvidar que tanto Marcial como Walpole se acercan a sus obras desde un espíritu de renovación, con deseos de separarse de la tradición precedente. Ambos sienten, por tanto, la misma inseguridad, y recurren a justificaciones parecidas, y lo hacen buscando un argumento de autoridad en los mismos escritores de los que desean distanciarse; es decir, parten de las convenciones para hacer nuevas propuestas. Finalmente, Marcial y Horacio se insertan en la misma tradición satírica, y esta perspectiva mordaz es también, en parte, la que utilizará Walpole en su relación con los clásicos. No cabe duda de que Marcial y Walpole son uno el espejo del otro, por lo menos en cuanto a planteamientos poéticos se refiere. No obstante, esto no elimina las obvias diferencias que los dos autores presentan con respecto a su intención y al público a quien van dirigidas sus obras.

#### 2.4.- EL MANIFIESTO POÉTICO DE *THE CASTLE OF OTRANTO*

Según lo visto, parece que, por encima de la temática sobrenatural y fantasmagórica, Walpole sigue adscrito en gran medida a la tradición clásica y a su poética. Sin embargo, consciente, quizá, de que ésa no va a ser la lectura de sus contemporáneos, ve la necesidad de justificarse y explicar su propuesta literaria en sus prólogos. En ellos, tomando como referencia implícita el *Ars Poetica* de Horacio, desarrolla su teoría, su propia poética, donde acomoda los preceptos clásicos a la sensibilidad artística de los nuevos tiempos. En este sentido, por tanto, la actitud de

Walpole no es tanto de ruptura, como se ha entendido hasta el momento, sino de conciliación. Así, los diferentes argumentos literarios esgrimidos por Walpole logran aunar en muchos puntos la tradición grecolatina con la nueva estética gótica. Y parece que esta actitud conciliadora entre lo clásico y lo gótico también es asimilada por sus lectores: resulta muy significativo, por ejemplo, que Lewis (1961: 154-155) defina a Walpole como un “English Vasari”, refiriéndose a sus ambiciones y a su faceta más artística. Recuérdese que las teorías sobre lo grotesco de Vasari, que era partidario de considerar este tipo de representación artística como parte de la variedad del mundo clásico, fueron fundamentales en el nacimiento de una estética gótica. Lewis, por tanto, está muy acertado en su comentario, pues tanto Walpole como Vasari se fijan en el lado oscuro de la cultura clásica, y tratan de incorporarlo como parte de ésta.

Junto a Horacio, Walpole cita a Marcial, ampliando así la base teórica de sus propuestas literarias. Sin embargo, Walpole no es un mero transmisor de una literatura elitista: él es un innovador nato, y por eso decide intervenir activamente, transformar la literatura clásica. Modifica así la cita de Horacio, creándose su propio argumento de autoridad para el nuevo bestiario de la literatura gótica, donde caben fantasmas, vampiros y monstruos en los que pies y cabeza adquieren una única forma. Por tanto, la novela de Walpole debe entenderse como tensión, un choque de fuerzas a partir del cual nace un nuevo género literario.

Nótese, por último, las innumerables veces que Walpole se refiere a sí mismo como tercera persona, “the author” que redacta el prefacio y la obra. Naturalmente, puede tratarse de una estrategia literaria más, común incluso en tiempos posteriores o anteriores. Pero parece que con ella Walpole trata de establecer cierta distancia entre el que escribe y las ideas que se plantean, entre su persona y su nueva poética; y aunque en el segundo prefacio se quita la máscara de traductor, es posible que Walpole siga con cierta necesidad de utilizar esa máscara, una *persona* (lat.) tras la que parapetarse y a la que adjudicar unas palabras que, a pesar de su relativa oposición a lo precedente, podían sonar demasiado rompedoras para el lector del siglo XVIII.

### 3.- ANÁLISIS DE LAS RELACIONES LITERARIAS ESTABLECIDAS ENTRE EL TEXTO DE HORACIO Y EL TEXTO DE WALPOLE

El encuentro entre dos textos literarios nunca es simple ni unidireccional, y así lo han demostrado muchos estudiosos dedicados a la literatura comparada. En este apartado se analizará cómo se llevan a cabo los “encuentros complejos” entre la obra de Horacio y la de Horace Walpole, un fenómeno concreto que, como se irá comprobando a lo largo de esta tesis, determina, desde sus comienzos, la relación que se establece entre la literatura clásica y la literatura gótica. En este caso el encuentro se produce en términos de parodia, que amplía las posibilidades de lectura del *Ars Poetica* de Horacio.

#### 3.1.- QUINTO HORACIO PARODIADO

En el análisis de los prefacios de Walpole ya se ha aludido a referencias implícitas y explícitas a la poética de Horacio, que no dejan lugar a dudas sobre la relación entre este texto y la nueva novela gótica. Se ha visto también que esta relación no puede catalogarse en modo alguno como una servil reproducción, sino que implica una profunda transformación del texto latino, adoptado ahora por la literatura de terror. Esta transformación ocurre dentro de lo que se ha denominado “parodia”, y que, según las teorías de Genette<sup>85</sup>, debe considerarse como un tipo particular de relaciones hipertextuales.

Etimológicamente, la parodia hacía referencia a un “canto paralelo” (*παρά-*, ‘al lado de’; *-ᾠδή*, ‘canto’) que, sin ser el mismo, utiliza el mismo texto o el mismo tono que el “canto base”, pero dotándole de un significado distinto. Según se combinen los temas y los estilos, Genette distingue entre el acto de transformación (*simple* o *directa*, esto es, la transposición del tema o la acción) y de imitación (*compleja* o *indirecta*,

---

<sup>85</sup> En 1981 Gérard Genette publicaba sobre este tema su libro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, un manual que ha devenido en un clásico de las relaciones literarias y lo que se ha denominado “intertextualidad” (Kristeva, Bajtin). En este ensayo, Genette distingue entre cinco tipos de intertextualidad: la intertextualidad propiamente dicha (la cita), la paratextualidad (el título, el subtítulo, y otros elementos concomitantes al cuerpo de texto), la metatextualidad (la relación crítica), la architextualidad (la relación de géneros literarios) y la hipertextualidad (la derivación de unos textos a partir de otros). Cada una de ellas refleja un tipo de relación, un contacto literario que finalmente crea una extensa red de obras y autores interdependientes, sin la cual no podría existir la literatura.

puesto que, además de la transformación del texto, exige la abstracción de un modelo a partir del hipotexto, para, a partir de ahí, realizar los paralelismos). Genette lo explica exactamente en los siguientes términos: “el que hace una parodia o un travestimiento se ocupa esencialmente de un texto, y accesoriamente de un estilo; por el contrario el imitador se ocupa esencialmente de un estilo y accesoriamente de un texto” (Genette, 1989: 100). Para ejemplificar los conceptos de transformación e imitación Genette utiliza los casos del *Ulises* de Joyce y la *Eneida* de Virgilio con respecto a la *Odisea* de Homero. El *Ulises*, dice Genette, reproduce la *Odisea* a través de una transformación simple, que traslada la aventura épica de Odiseo al Dublín del siglo XX. En cambio, la *Eneida* remite a la *Odisea* tras un proceso de asimilación de los rasgos de la épica homérica. Sólo entonces Virgilio puede recrear una nueva historia, la de Eneas y la del origen del Imperio romano.

En función del tipo de relación (transformación o imitación) que se establezca, Genette señala cuatro tipos de relaciones hipertextuales: la parodia y el travestimiento (relación de transformación), la imitación satírica y el pastiche (relación de imitación). El cuadro final al que llega el teórico francés es el siguiente:

<i>Distribución ordinaria</i>				
<i>función</i>	Sátira (“parodia”)			No sátira (“Pastiche”)
<i>géneros</i>	PARODIA	TRAVESTIMIENTO	IMITACIÓN SATÍRICA	PASTICHE
<i>relación</i>	Transformación		Imitación	
<i>Distribución estructural</i>				

Cuadro 1 (Genette, 1989: 38)

Junto a la diferencia entre transformación e imitación, se advierte en este cuadro otra bipartición fundamental, según el tono del nuevo texto sea más o menos satírico, o más o menos serio. A partir de estas divisiones, se distingue entre parodia propiamente dicha (“la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación”), travestimiento (“la transformación estilística con función degradante”), la imitación satírica (“cuyos ejemplos canónicos son los *A la manera de...*”) y el pastiche (“la imitación de un estilo sin función satírica”)<sup>86</sup>. Con esta taxonomía Genette da cuenta de la gran variedad de relaciones intertextuales posibles, y amplía, asimismo, el concepto de parodia, que en la literatura puede adoptar muchas representaciones diferentes. Genette hace también un hueco al pastiche, al que también llama “parodia seria”, pues, al fin y al cabo, no es más que otro mecanismo de lectura posible.

Aunque la descripción de parodia y sus variantes que ofrece Genette trata de ser amplia y precisa, se limita sobre todo a un ámbito formal, esto es, a la relación entre textos, dejando a un lado otros elementos de la comunicación que son igualmente importantes, y que, como en el caso que aquí se estudia, también entran en funcionamiento. En este sentido, la aproximación conjuntamente pragmática y formal de Linda Hutcheon (*A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, 1985) completa una perspectiva que debe ser tomada en cuenta al analizar la relación que se establece entre *The Castle of Otranto* de Walpole y el *Ars Poetica* de Horacio. En un deseo de trascender la ya trasnochada asociación entre lo paródico y lo cómico o ridículo (sostenida por varios autores, aunque no por Genette), Hutcheon destaca la función del lector para que la parodia pueda llevarse a cabo y consiga el efecto buscado:

The reality of the art forms with which I want to deal demands that a pragmatic context be opened up: the author's (or text's) intent, the effect upon the reader, the competence involved in the encoding and decoding of parody, the contextual elements that mediate or determine the comprehension of parodic modes –all these cannot be ignored,

---

<sup>86</sup>

Todas las definiciones pueden encontrarse en Genette (1989: 37-38).

however easier and more ‘maîtrisable’ such a denial would make my Project as well<sup>87</sup> (Hutcheon, 1985: 21-22).

En definitiva, concluye Hutcheon, “parody can be considered more active than passive if we move away from the purely structural categories”<sup>88</sup> (Hutcheon, 1985: 22). Esta concepción de la tragedia más activa que pasiva, y entendida desde un punto de vista pragmático (que en la literatura ha llevado a cabo principalmente la teoría de la recepción), configura una situación más realista de cómo se podía estar percibiendo la nueva lectura del *Ars Poetica* de Horacio según Walpole, teniendo en cuenta la transcendencia que el texto latino tenía en la época (una fama que, sin duda, lo hacía parodiable), así como las expectativas que podía albergar el público lector inglés (a quien Walpole sorprendió reformulando muchas de las convenciones literarias).

Las teorías de Genette y Hutcheon (así como las de Kristeva y Bajtin, previamente) son de gran importancia dentro de la literatura comparada, sobre todo en lo que respecta a la literatura clásica, pues rompen con el concepto unidireccional de tradición o influencia, y ahondan tanto en la riqueza de la literatura como en sus procesos de lectura y transformación. Como se dijo en el capítulo 2, en un intento de flexibilizar las relaciones entre literaturas García Jurado (1999a) propone el término de “tensión” para hablar de las polaridades entre las que se mueven los textos literarios, yendo así más allá de una identificación u oposición total. En este sentido, cabría hablar de grados cuando se trata, por ejemplo, de relaciones satíricas y no satíricas. No hay que olvidar que lo que se plantea en la literatura son “encuentros complejos”, con tantas interpretaciones como lecturas puedan hacerse.

Teniendo en cuenta las teorías y las taxonomías señaladas, puede afirmarse que el encuentro entre el *Ars Poetica* de Horacio y los prefacios de *The Castle of Otranto* de Horace Walpole es de índole hipertextual, aunque también está lindando con la

---

<sup>87</sup> “La realidad de las formas artísticas con las que voy a trabajar requieren que se abra todo un contexto pragmático: la intención del autor (o del texto), el efecto en el lector, la competencia que implica la codificación y la decodificación de la parodia, los elementos co-textuales que median o que determinan la comprensión de los modos paródicos... Todos estos elementos no pueden ser desdenados, por muy fácil y ‘maîtrisable’ que esta omisión hiciera también mi proyecto”.

<sup>88</sup> “La parodia puede considerarse más activa que pasiva si nos alejamos de las categorías puramente estructurales”.

metatextualidad, puesto que ambos textos son, al fin y al cabo, tratados literarios. Por otra parte, como señala Genette, “la hipertextualidad se declara muy a menudo por medio de un indicio paratextual que tiene valor contractual” (Genette, 1989: 18); en este caso, el indicio paratextual es la cita de Horacio con la que se encabeza el segundo prefacio, y que implica, asimismo, una modificación con respecto al texto original. Inicialmente, por tanto, se aprecia una relación simultáneamente hipertextual, metatextual y paratextual, que define el encuentro entre el poema latino de Horacio y la novela gótica de Walpole<sup>89</sup>.

En cuanto a su función, ya la misma modificación de la cita y las connotaciones que adquiere son indicadores de que no es neutral; en consecuencia, podría incluirse dentro de los géneros que Genette clasificó como satíricos (parodia, travestimiento e imitación satírica). Entre estos, la cita remite concretamente a la parodia, a veces denominada “parodia estricta”, en la que se toma literalmente el texto A (Horacio) y se aplica en un texto B (Walpole), pudiendo incluir una modificación mínima (como el cambio de una palabra)<sup>90</sup>. Se cumple, además, una condición *sine qua non* de la parodia: hay una desviación del sentido del texto (el *Ars Poetica* de Horacio), donde reside precisamente la originalidad y la creatividad de la nueva obra (*The Castle of Otranto* de Horace Walpole). Nótese que, al igual que en el lenguaje el uso de la ironía añade información al oyente más allá de lo que podría comunicarse de una forma directa y sin dobles sentidos, la parodia en la literatura actúa de una forma semejante, pues, además de poner en comunicación dos textos diferentes (el de Horacio y el de Walpole), descubre la actitud crítica de uno de los textos (el de Walpole) frente al otro (el de Horacio). Al fin y al cabo, tanto en lingüística como en literatura, se analiza la comunicación, y la intertextualidad no es más que un diálogo entre textos.

Junto a esta lectura paródica de Horacio, que se deja traslucir a partir de una cita inicial, hay también un desarrollo más amplio del *Ars Poetica*, y es el que

---

<sup>89</sup> Esta simultaneidad de relaciones transtextuales es normal dentro de la literatura. El mismo Genette afirma que “no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas” (Genette, 1989: 17).

<sup>90</sup> Según Genette, Sallier distingue entre cinco tipos de parodia: la que consiste en cambiar una sola palabra, la que cambia una sola letra en una palabra, la que no tiene ninguna modificación textual (pero sí desvía su sentido) y la que desarrolla una obra entera (Genette, 1989: 30).



implícitamente puede seguirse a lo largo de los dos prefacios de Walpole. En este caso, no hay una transformación directa, donde el texto inicial, así como las modificaciones llevadas a cabo, se presentan de una forma clara. Esta vez Walpole ha llevado a cabo un proceso de imitación, en el que ha asumido la forma y el estilo de Horacio en su poética, y, siguiendo sus pautas, ha elaborado su propio manifiesto literario. Resulta difícil, en cambio, definir exactamente el grado de sátira del *Ars Poetica* en *The Castle of Otranto*, lo que ayudaría a decidir si se trata de una imitación satírica (función satírica) o ante un pastiche neutro (función no satírica). Si se tiene en cuenta el sentido paródico que adquiere la cita de Horacio en el segundo prefacio, quizá debería considerarse que el prefacio es una imitación satírica, donde hay un cambio de sentido de la poética de Horacio, o, por lo menos, una adaptación a un nuevo contexto (la literatura gótica). Sin embargo, no parece que el tono burlesco con respecto a la obra de Horacio permanezca en los prefacios de Walpole. En verdad, el inglés se muestra bastante serio en sus nuevos planteamientos poéticos, y con esa misma seriedad asume algunos de los presupuestos del poeta latino. Para juzgar esta relación entre Walpole y Horacio, por tanto, la taxonomía de Genette se queda algo limitada. En cambio, los encuentros literarios entre la obra de Horacio y la de Walpole se entienden mejor si se consideran en términos de tensión literaria, que en este caso se halla entre la imitación satírica y el pastiche, entre la sátira y la seriedad.

### 3.2.- REPERCUSIONES LITERARIAS DE LA PARODIA DE HORACIO

La opción de Walpole de presentar *The Castle of Otranto* con una cita del *Ars Poetica* de Horacio no es circunstancial: con esta referencia Walpole pretende establecer las diferencias entre una poética tradicional y las nuevas propuestas literarias que él plantea a los lectores del Romanticismo. El texto de Horacio se presenta de dos formas en los prefacios de Walpole: como una cita modificada, que aparece encabezando la segunda edición de la obra, y como hipotexto, presente implícitamente en muchas de las ideas que va desarrollando el escritor inglés. En ninguno de los dos casos Walpole busca una adaptación fiel y literal de los autores clásicos, pero tampoco

muestra un absoluto rechazo. Walpole opta por un encuentro complejo entre la admiración y el rechazo a la lectura de los clásicos.

La relación entre Horace Walpole y Horacio, condensada en los prefacios a *The Castle of Otranto*, no se acaba en esta novela, sino que son el punto de partida para una compleja relación entre la literatura clásica y la novela gótica durante los siglos XVIII y XIX. Los mismos mecanismos paródicos con respecto a la obra de Horacio se encuentran en otras novelas clave del primer ciclo de novela gótica inglesa, como *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis, o *Melmoth, the Wanderer*, de Charles Robert Maturin.

Al igual que Walpole, Lewis inicia *The Monk* (claramente inspirada en *The Castle of Otranto*, de Walpole, y *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe) con una cita de las Epístolas de Horacio (Hor.Ep.2.2.208-209) modificada sustancialmente, hasta el punto de dar la vuelta a su sentido original. En esta epístola Horacio habla de asuntos literarios; pero pronto su reflexión se extiende a cuestiones morales, sobre cómo ser feliz y (claro está, tratándose de Horacio) cómo aprovechar cada momento, dejando a un lado preocupaciones y cuestiones más superfluas. El fragmento en el que se fija Lewis es una enumeración de bestias y seres fantásticos, de los que Horacio se burla, pues los considera fruto de la superstición:

Somnia, terrores magicos, miracula, sagas  
nocturnos lemures portentaque Thessala rides?<sup>91</sup>  
(Hor. Ep.2.2.208-209)

En este fragmento Horacio pregunta a su interlocutor (Floro) sobre sus creencias en estos seres. Deben eliminarse las pasiones del alma, advierte Horacio, y si no se logra, es mejor dar paso a otras generaciones que sepan disfrutar mejor de la vida. Lewis deja la enumeración, pero elimina las últimas palabras, y con ellos elimina también la burla que Horacio hacía en sus versos:

---

<sup>91</sup> “¿Los sueños, los mágicos miedos, los milagros y brujas, los espectros nocturnos y los portentos tesalios los tomas a risa?” (traducción de Moralejo, 2008: 332).

somnia, terrores magicos, miracula, sagas,  
nocturnos lemures portentaque.

La modificación, que ahora procede por eliminación, es paralela a la que había realizado Walpole, y reafirma la importancia de Horacio para la creación de una nueva estética gótica. Lewis, además, va más allá de la cita, y añade también al comienzo de su novela un poema a modo de prefacio, en el que hace una imitación de la epístola 20 del libro I de Horacio (“Preface. Imitation of Horace. Ep. 20 – B. 1.”). Aquellos famosos versos en los que el vate exhorta a su libro a marchar en busca de lectores le sirven ahora a Lewis (como a Horacio en su momento) de *sfragis* literario, en el cual describe su propia persona (edad incluida) y el deseo de ver su libro en los escaparates de las más conocidas librerías londinenses (*mutatis mutandis* de los escaparates de los Socios latinos). Curiosamente, este mismo fragmento de la epístola de Horacio lo había empleado ya en la literatura española, aunque esta vez con el mismo tono burlesco que el poeta latino, el autor dieciochesco José de Cadalso (1741-1782), en una de sus conocidas *Cartas Marruecas* (concretamente, la carta LXVII, de Nuño a Gazel). Recuérdese que Cadalso fue uno de los pocos autores realmente románticos –en la línea más europea– con los que cuenta la literatura española, muy cercano también a la estética gótica. En la carta LXVII, hablando sobre la costumbre de la época de introducir cualquier tipo de escrito (artículo o libro)<sup>92</sup> con un epígrafe latino, comenta Nuño lo siguiente:

Tengo, como vuestra merced sabe, don Joaquín, un tratado en  
vísperas de concluirle contra el archicrítico maestro Feijoo, con que

---

<sup>92</sup> “ (...) Te contaré lo que me pasó poco ha en los jardines del Retiro con un amigo mío (...). Este tal, trabando conversación conmigo sobre los libros y papeles dados al público en estos años, me dijo:

-He visto varias obrillas modernas así tal cual –y luego tomó un polvo y se sonrió, y prosiguió:- Una cosa les falta, sí, una cosa (...). Una sola, que caracterizaría el buen gusto de nuestros escritores. ¿Sabe el señor don Nuño cuál es? –dijo, dando vueltas a la caja entre el dedo pulgar y el índice.

-No- respondí yo lacónicamente.

-¿No?- instó el otro-. Pues yo se la diré –y volvió a tomar un polvo, y a sonreírse, y a dar otros tres pasos-. Les falta –dijo con magisterio, les falta en la cabeza de cada párrafo un texto latino sacado de algún autor clásico, con su cita y hasta la noticia de la edición, con aquello de *mihi* entre paréntesis; con esto el escritor da a entender al vulgo que se haya dueño de todo el siglo de Augusto *materialiter et formaliter*. ¿Qué tal? –Y tomó doble dosis de tabaco, sonriese y paseó, me miró y me dejó para ir a dar su voto sobre una bata nueva que se presentó en el paseo” (Cadalso, 2002: 297-298).

pruebo contra el sistema de su reverendísima ilustradísima que son muy comunes, y por legítima consecuencia no tan raros, los casos de duendes, brujas, vampiros, brucolacos, trasgos y fantasmas, todo ello auténtico por deposición de personas fidedignas, como amas de niños, abuelas, viejos de lugar y otros de igual autoridad. Hago ánimo de publicarlo en breve con láminas finas y exactos mapas; singularmente la estampa del frontispicio, que representa el campo de Barahona con una asamblea general de toda la nobleza y plebe de la brujería; a cuyo fin volvemos a llamar a la puerta de Horacio, aunque sea a media noche, y pidiéndole otro texto para necesidad, tomaremos de su mano lo de:

*Somnia, terrores magicos, miracula, sagas,  
Nocturnos lemures, portentaque, Thessala, rides?*

(Cadalso, 2002: 304).

Las *Cartas Marruecas* de Cadalso no se editaron hasta 1789-1790, aunque parece que desde el momento en que se escribieron hasta entonces ya se habían pasado algunas copias manuscritas entre los intelectuales de la época. Es bastante probable que Cadalso conociera la novela de Walpole (como también conocía la obra de Edward Young, que inspiró sus *Noches Lúgubres* —editadas, junto con *Cartas Marruecas*, en los mismos años y en el mismo diario *Correo de Madrid*—). Adviértase, a este respecto, otra coincidencia: la cita “sit mihi fas audita loqui”, que encabezaba la obra teatral *The Mysterious Mother*, también es comentada por Cadalso en esta misma carta LXVII<sup>93</sup>. Más difícil sería asegurar que Lewis hubiera leído a Cadalso antes de publicar *The Monk*, ampliando así la red literaria de autores que perpetúan esa identificación entre Horacio y lo sobrenatural, y, en concreto, el uso de la cita sobre *somnia* y *nocturnos lemures* para ilustrar historias de fantasmas. No obstante, al margen de las posibles conexiones entre Lewis y Cadalso, no cabe duda de que la relación entre Horacio y lo tenebroso-oscuro se estaba ya asentando dentro de la literatura gótica inglesa.

<sup>93</sup> “Por nada quisiera yo ser hombre de entradas y salidas, negocios graves, secretos importantes y ocupaciones misteriosas, sino para volverme loco un día, apuntar cuanto supiera y enviar mi manuscrito a imprimirse en Holanda, sólo para aprovechar lo que dijo Virgilio a los dioses del infierno: *Sit mihi fas audita loqui...*” (Cadalso, 2002: 305).

También Maturin recurre a Horacio y encabeza el capítulo XXXIII de su novela *Melmoth, the Wanderer* con una cita de las sátiras de Horacio. En esta ocasión Horacio habla igualmente de unos seres diabólicos, las brujas, aunque, como es habitual, lo hace para burlarse de ellas:

Cum mihi non tantum furesque feraeque suetae  
hunc uexare locum curae sunt atque labori  
quantum carminibus quae uersant atque uenenis  
humanos animos<sup>94</sup> (Hor.*Sat.*1.8.17-20).

Al igual que Walpole, Lewis y Cadalso, Maturin también excluye toda connotación satírica o irónica, e incorpora el texto de Horacio a una novela en la que estos temas brujeriles se tratan desde la seriedad y presuponiendo una credulidad (aunque sólo sea a través del pacto de ficción) por parte del lector. De nuevo, Horacio se convierte en el burlador burlado, en el blanco de una sátira invertida, donde el poeta es ridiculizado precisamente cuando sus bromas se toman en serio.

Finalmente, ya en el siglo XX, Torrente Ballester vuelve a utilizar la *Epistula ad Pisones* de Horacio en el comienzo de una de sus conferencias (pronunciada en Sevilla, en un ciclo de literatura fantástica), precisamente para ilustrar aquello que Horacio criticaba: la fantasía. Merece la pena leer el párrafo entero:

La vieja escuela de predicadores eclesiásticos, no tan vieja que yo no la haya conocido, aconsejaba comenzar los sermones con un latinajo que el orador lanzaba al espacio celestial y dejaba flotando en él como un punto constante de referencia que, sin embargo, no entendía nadie más que el orador y los clérigos presentes, porque el resto del público no solía saber latín. Yo que estoy lleno de viejas malas costumbres, he pensado en imitar a estos grandes oradores sagrados, aunque con ciertas restricciones. No voy a lanzar un latinajo,

---

<sup>94</sup> “Aunque a mí los ladrones y las bestias que solían revolver por este sitio no me preocupan ni me inquietan tanto como esas mujeres que con ensalmos y pócimas trastornan las almas de los hombres” (traducción de Moralejo, 2008: 113).

primero porque no lo recuerdo de memoria, segundo porque aunque mi fonética latina sea tolerable, no lo es tanto mi prosodia, y tercero porque sería abusivo. Lo que sí voy a hacer es recordarles a ustedes un texto muy conocido que espero que flote en este ambiente sevillano, tan recogido y tan silencioso, al cual sí que tendremos que referirnos y se referirán ustedes bastantes veces a lo largo de mi charla. Es aquel comienzo de la *Epístola a los Pisones*, de Horacio, en que habla de cómo nos reiríamos si un pintor nos invitase a contemplar un cuadro, en el cual hubiera mezclado una serie de realidades heterogéneas como pudieran ser la cerviz de un caballo, la cara de una mujer, la cola de un pescado, concebidas como acumulación de objetos desplazados de su contexto y reunidos en uno nuevo caprichoso. Horacio dice que nos reiríamos y es muy posible que ciertas mentalidades romanas de la época de Augusto efectivamente lo hiciesen. No olviden ustedes imaginar por su cuenta la figura que se pudiera pintar acumulando esos fragmentos, y déjenla, como digo, que flote por aquí. Éste es, en cierto modo, el tema de mi charla, la cual realmente comienza proponiéndoles que entiendan la operación básica de la literatura, es decir, la serie de acontecimientos necesarios para que la obra literaria en concreto, y en cierto modo otras obras de arte a las cuales quizá nos referiremos, puedan ser producidas, creadas o como ustedes prefieran (Torrente Ballester, en Borges et *al.*, 1985: 119)



Representación del “monstruo” descrito por Horacio. Ilustración de *Exposición gramatical crítica, filosófica y razonada de la Epístola de Q. Horacio Flaco a los Pisones*, de Raimundo de Miguel, tomo V (Elocuencia), Burgos, 1855.

Más adelante, en esta misma conferencia, Torrente Ballester relaciona esta escena con su definición del “concepto de imaginación”:

El concepto de imaginación (...) consiste en la capacidad de evocar imágenes de la experiencia, esas imágenes almacenadas de las que se habló antes, pero modificadas, la diferencia que hay entre la memoria y la imaginación, según Sartre, es que la memoria hace presentes las imágenes de lo que fue y cómo fue, en tanto que la imaginación, si bien nos hace presentes imágenes que asimismo proceden de la experiencia, no coinciden con ella, con su recuerdo, sino que difieren

en la misma medida en que se han combinado con otras, dando lugar a imágenes no coincidentes en el recuerdo, a imágenes nuevas (Torrente Ballester, en Borges et *al.*, 1985: 124).

Desde Walpole, por tanto, se establece una estrecha relación entre Horacio y la literatura gótica, que se ha perpetuado a través de obras y estudios góticos, donde se ha mantenido el cambio de sentido que le aplicó el aristócrata inglés. De esta forma lo clásico y lo gótico se acercan, aunque por caminos diferentes a los habituales.

#### 4.- CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo se han analizado los prefacios (manifiestos poéticos en sí mismos) de la que convencionalmente se ha considerado como la novela fundacional de la literatura gótica, *The Castle of Otranto* de Horace Walpole. A pesar del creciente rechazo ante el Neoclasicismo que empezaba a dejarse sentir en los círculos intelectuales de la época, se ha comprobado que Walpole, un gran conocedor de la cultura clásica, no sólo no desprecia las aportaciones de los clásicos, sino que parte de los presupuestos grecolatinos para la elaboración de su obra, y con ella, la nueva poética que inaugura el género gótico. Para ello Walpole parece haber recurrido principalmente al *Ars Poetica* de Horacio, que toma como punto de referencia para su propia propuesta.

La presencia de Horacio en *The Castle of Otranto* se hace manifiesta a partir del segundo prefacio, publicado en 1765, que se abre con una cita del *Ars Poetica*. Esta referencia explícita destapa igualmente una presencia implícita del texto de Horacio desde el primer prefacio de 1764, donde ya era uno de los principales hipotextos de los que se sirvió Walpole para plantear su novela gótica. El análisis de los prefacios ha permitido observar hechos como la reformulación de lo realista, que Walpole identifica con la coherencia interna de los personajes, rompiendo así con la tradicional oposición entre el realismo literario y lo fantástico. Asimismo, Walpole se adhiere a la brevedad y la concisión propugnada por Horacio, otro motivo de acercamiento entre los dos autores. Pero el *Ars Poetica* no es el único texto crítico del que se hace eco Walpole: se ha comentado también el uso de los términos aristotélicos de “terror y piedad”, que de



alguna forma ya estaban presentes en el ambiente intelectual del momento, así como una breve pero muy significativa referencia a Marcial, que presenta varios paralelismos con Walpole. Finalmente, se ha estudiado la relación entre los dos Horacios en términos de parodia, según la entiende Gérard Genette, lo que supone una vuelta de tuerca a los clásicos grecolatinos, que, como ya se anunció al comienzo de este capítulo, se enfocan desde una lectura no clasicista.

En definitiva, desde Walpole se ha establecido una relación paródica con el texto de Horacio, que ha marcado el inicio del encuentro complejo entre literatura clásica y literatura gótica. Constituye esto un ejemplo de relación intertextual que demuestra que los contactos entre la literatura grecolatina y la literatura gótica no son casuales o superficiales, sino que adquieren una especial relevancia dentro del género romántico. No obstante, los autores góticos anglosajones no invalidan la calidad de Horacio como crítico literario, y muchos de sus preceptos siguen siendo un estímulo para los nuevos autores. Su lectura, en cambio, sí se aleja de los criterios del Neoclasicismo, configurando la que posiblemente es una de las primeras interpretaciones no clasicistas de la literatura grecolatina. Se demuestra así que entre los clásicos y los nuevos góticos también es posible el diálogo literario.

**CAPÍTULO 6.**  
**MARY SHELLEY Y *FRANKENSTEIN; OR THE MODERN***  
***PROMETHEUS*.**  
**EL MONSTRUOSO REFLEJO DE LOS CLÁSICOS**

La idea de la naturaleza y de las relaciones sociales que está en la base de la fantasía griega y, por lo tanto, del [arte] griego, ¿es posible con los *self-actors*, los ferrocarriles, las locomotoras y el telégrafo eléctrico? ¿A qué queda reducido Vulcano al lado de *Roberts & Co.*, Júpiter al lado del pararrayos y Hermes frente al *Credit mobilier*? Toda mitología somete, domina, moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación; desaparece por lo tanto con el dominio real sobre ellas. ¿En qué se convierte Fama frente a la *Printing House Square*? El arte griego tiene como supuesto la mitología griega, es decir, la naturaleza y las formas sociales ya moldeadas a través de la fantasía popular de una manera inconscientemente artística. Éste es su material (Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, 1990: 312).

**1.- INTRODUCCIÓN: MARY SHELLEY**

En 1817, Mary Shelley escribió una novela que pronto llevó a su autora a la cima de la literatura del horror: *Frankenstein; or the Modern Prometheus*. La obra se publicó de forma anónima en la editorial Harding, Mavor y Jones en enero de 1818, con un prólogo de Percy B. Shelley. Ya en 1831 se publicó nuevamente, con algunas variantes de autor y con un prólogo de la propia Mary Shelley<sup>1</sup>. Nunca hubiera esperado su autora el alcance de su novela, en su época y en tiempos venideros, pues, aunque enmarcada dentro de la literatura gótica, con ella se inaugura un nuevo género moderno,

---

<sup>1</sup> En 1823 se realizó también la primera adaptación teatral de la novela, con el título *Presumption: or the Fate of Frankenstein*, escrita por Richard Brinsley Peake (1792-1847).

la ciencia ficción, que tanto se ha desarrollado durante los siglos XIX y XX. *Frankenstein*, que nace de la sensibilidad de la autora ante los fenómenos sobrenaturales y su curiosidad por lo desconocido, es un claro ejemplo de cómo la intertextualidad literaria y la inspiración en diferentes mitos, poemas y culturas puede dar lugar a un texto totalmente genuino e innovador dentro de la literatura universal. Y así se pondrá de manifiesto a lo largo de este capítulo.

En la obra de *Frankenstein* están presentes, directa o indirectamente, tres grandes tradiciones: la judía, la clásica y la judeocristiana. De la tradición judía surge la leyenda del Gólem, un ser de barro al que se le infundió vida para servir a los hombres; las primeras referencias a esta criatura están ya en algunos salmos del Antiguo Testamento, pero el mito se fue enriqueciendo con el paso de los siglos, especialmente durante la Edad Media, época en que aparecieron médicos y hechiceros como Paracelso y Cornelio Agrippa<sup>2</sup>, que también se vieron seducidos por la idea de crear vida. La historia más conocida vinculada al mito del Gólem es una leyenda medieval protagonizada por Loew, un rabino de Praga<sup>3</sup>. La tradición clásica, por su parte, proporciona a Mary Shelley varios mitos paganos<sup>4</sup>. El principal, el de Prometeo, sirve de subtítulo para la novela. Asimismo, en *Frankenstein* se puede rastrear la influencia de otros mitos clásicos, como el de Pigmalión, el de Medea, el de Edipo o el de Narciso. Shelley también se hace eco de conceptos como el del castigo eterno, un tema recurrente en la mitología griega y romana. Finalmente, la tradición judeocristiana se encuentra entre la judía y la clásica: por una parte, reelaboró el concepto del Gólem en el *Génesis*, donde se narra la creación de Adán “a partir del barro de la tierra” (*Gén.* 2:7); por otra parte, un paralelo del personaje de Pandora está en la figura de Eva, el ser femenino que, tentado también por la curiosidad, trae la desgracia al Paraíso y el mal a los hombres. En el caso concreto de Mary Shelley, además, no pueden pasarse por alto

<sup>2</sup> Ambos citados por el doctor Victor Frankenstein.

<sup>3</sup> El personaje del Gólem (que en hebreo significa “tonto” o “estúpido”) es un ser hecho de arcilla que carece de alma; se le da vida cuando se escribe la palabra “emet” (“verdad”, en hebreo) en su frente, y se le destruye al quitar la primera vocal de la palabra (“met” significa “muerte”). El rabino Loew creó un Gólem para que lo ayudara en algunas tareas domésticas y para que defendiera el gueto judío de los ataques antisemitas. Pero el Gólem se volvió agresivo, y empezó a matar a la gente del propio gueto; se decidió entonces acabar con él.

<sup>4</sup> En contraposición con los relatos religiosos del cristianismo y el judaísmo.

las dos vías por las que la autora accede al texto del *Génesis*: la Biblia y la recreación épica del *Paradise Lost* de Milton, poema que sigue las huellas de Homero, Virgilio y Dante.

A lo largo de este capítulo se mostrará cómo interactúan estas tradiciones y, más concretamente, el mundo clásico, en la novela de Shelley, y se examinará, asimismo, cómo estas referencias son interpretadas desde un pensamiento romántico. Para ello es preciso aludir en primer lugar al motivo común a las tres tradiciones que convergen en la novela: la transgresión. Se trata de un tema muy prolífico durante el Romanticismo, pues encaja muy bien con el espíritu de libertad que caracteriza la época y con la exploración del mundo irracional, siempre presente en el relato gótico. En paralelo con la tragedia griega, en *Frankenstein* se desarrolla esa transgresión a partir de un acto de soberbia del hombre ante los dioses; de este modo, como se irá viendo a lo largo del capítulo, el mal surge de la propia transgresión y de la conciencia de pecado. Es entonces cuando Mary Shelley lleva a cabo su interpretación de la tragedia griega en clave romántica. Esta concepción romántica amplía, mediante dos procedimientos, el concepto del mal que se trasmite en la novela: por una parte, lo relaciona con otros fenómenos como la búsqueda de lo desconocido<sup>5</sup>, la marginación social, la paternidad y la responsabilidad moral del creador respecto a sus criaturas; por otra, articula la maldad en torno a una tensión característica de la época y del relato gótico: la que se establece entre la razón y lo sobrenatural<sup>6</sup>.

Para realizar este análisis, se señalará, en primer lugar, los diversos elementos del mundo clásico que, implícita o explícitamente están presentes en la novela de

---

<sup>5</sup> Respecto a este tema, es interesante el paralelismo que existe entre *Frankenstein* y algunas novelas del colonialismo como *Heart of Darkness*. Obsérvese que las dos novelas desarrollan los mismos temas: el viaje y la relación entre lo desconocido y el mal. El viaje (físico y psicológico, símbolo de una transgresión en ambos casos) es uno de los principales motivos de la novela de Shelley, presente sobre todo en el personaje de Robert Walton, que, seducido por el Polo Norte al igual que Marlow por el Congo, se embarca en dirección al inexplorado paraje. Por otra parte, ambas novelas identifican lo desconocido con el Otro (Kurtz, el monstruo de Frankenstein), que a su vez es considerado como “el mal”. Hay, por tanto, una geografía desconocida y una identidad desconocida, y ambas tienen algo de maligno. Asimismo, como más tarde habrá oportunidad de señalar, las dos novelas se configuran según una estructura en cajas chinas, que crea una triple subjetividad. Esta sucesión de temas es un buen ejemplo de cómo se van creando redes literarias en una novela, y de cómo se van relacionando unas obras con otras.

<sup>6</sup> La tensión entre la razón y lo sobrenatural es propia de los relatos sobrenaturales desde la Antigüedad. Un ejemplo claro de ello es la carta de Plinio sobre fantasmas (*vid.* García Jurado, 2002a).

Shelley, lo que llevará a estudiar campos como la literatura griega, la mitología y la influencia grecolatina en el género de la ciencia-ficción. A continuación, se analizará un fenómeno característico de esta obra: la recreación de la tragedia griega desde un género nuevo, la novela. Aunque el estudio se centrará en la tradición del mundo clásico (una influencia que Mary Shelley confiesa desde el mismo título de su novela), se hará referencia a las otras dos tradiciones siempre que sea necesario, de modo que se pueda esclarecer también cómo interactúa el mundo clásico en esta red de culturas<sup>7</sup>.

### 1.1.- BIOGRAFÍA. LA EDUCACIÓN DE MARY SHELLEY Y EL MUNDO CLÁSICO

Mary Shelley es la hija de la conocida feminista Mary Wollstonecraft<sup>8</sup> y del filósofo y editor William Godwin<sup>9</sup>. Al poco tiempo de su nacimiento en 1797, su madre enfermó de fiebre puerperal y murió a los diez días. Su padre volvió a casarse años más tarde con Mary Jane Clairmont, una madrastra con la que Mary nunca tuvo una buena relación. En 1812 Mary conoció a Percy B. Shelley; él y su mujer Harriet se reunían frecuentemente con Godwin en la librería de éste último. Dos años más tarde, Mary y Percy B. Shelley comenzaron una relación amorosa, a pesar de que Shelley todavía estaba casado. Este hecho dificultó las relaciones entre Mary y su padre, unas relaciones que se movían entre el amor y el odio (lo que subyace en *Frankenstein*, una historia sobre padres, hijos y responsabilidades). Con todo, a finales de este año, Shelley, Mary y su hermanastra Claire decidieron establecerse en Somerstown.

Ya en 1816 iniciaron un viaje por Europa que comenzó en Ginebra, donde se encontraron con Lord Byron. Es en la casa del poeta donde se celebró la famosa reunión

---

<sup>7</sup> Para este estudio sobre *Frankenstein; or the Modern Prometheus* se ha seguido la edición de 1831, que representa, al fin y al cabo, la última voluntad de Mary Shelley sobre su obra. Se ha utilizado la edición inglesa de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, London, Oxford University Press, 1969, y de la traducción de Serrat Crespo (*Frankenstein*, Serrat Crespo, M. (tr.), Barcelona, Bruguera, col. Libro Amigo, 1980), ambas fieles a la versión de 1831. Asimismo, se ha tenido en cuenta una edición electrónica de la obra editada por la Universidad de Pensilvania (<http://www.english.upenn.edu/Projects/knarf/contents.html>), donde se presentan simultáneamente las versiones de 1818 y de 1831, una labor de crítica textual que permite trabajar con los dos textos a la vez, y ver así rápidamente las modificaciones realizadas por Mary Shelley.

<sup>8</sup> Al contrario que su madre, Mary Shelley nunca fue muy reivindicativa, y muchas de sus actitudes podían considerarse incluso conservadoras.

<sup>9</sup> Mary Shelley tuvo dos hermanastras: la mayor, Fanny, era hija de Mary Wollstonecraft y un amante suyo americano; la menor, Claire, era hija de Godwin y su segunda esposa.

de amigos y el concurso de cuentos del que surgió la novela de *Frankenstein; or the Modern Prometheus*. Sucedieron también entonces dos hechos trágicos: se suicidan Fanny (la hermanastra de Mary) y Harriet (la mujer de Percy B. Shelley, posiblemente embarazada). La muerte de Harriet permite que Mary y Percy puedan casarse a finales de ese mismo año; en este momento nada puede presagiar la difícil etapa que comienza para Mary: se queda embarazada, pero el bebé muere; vuelve a quedarse embarazada, pero el niño muere a los 3 años, víctima de la malaria; su tercera hija también muere. Sobrevive su cuarto hijo, si bien pierde al quinto durante el embarazo<sup>10</sup>. Esta sucesión de desgracias, de nacimientos y de muertes, sumió a la escritora en varias depresiones, que se plasmarán en su novela.

El 8 de Julio de 1822 Percy se embarca con un amigo en un viaje por mar, y una tormenta acaba con sus vidas. Durante los últimos años de su vida, Mary Shelley perdió la vitalidad que la caracterizaba, y murió el 1 de febrero de 1851, víctima de una parálisis cerebral.

Desde muy joven, y motivada especialmente por su padre y por las lecturas que hacía de la obra de su madre, Mary Shelley estuvo siempre en contacto con la literatura y el mundo intelectual. Aunque nunca siguió una enseñanza reglada, su padre le proporcionó una formación muy completa en materias como ciencia, geografía e historia; aprendió latín, y a partir de 1820 también griego, de modo que podía leer a los autores clásicos en su lengua original; asimismo, prestaba especial atención a la práctica de la lectura y la redacción, pues desde muy pequeña Shelley demostró su vocación literaria. Godwin le permitió, además, el acceso a su biblioteca personal, donde empezó a conocer a autores como Tácito, Virgilio y Ovidio, así como otros muchos escritores de la literatura universal. En sus cartas y en su diario Shelley menciona también a Esquilo, Anacreonte, Esopo, Eurípides, Homero, Horacio, Juvenal, Luciano de Samosata, Tito Livio, Sófocles, Jenofonte, Apuleyo, César, Cicerón, Heródoto, Hesíodo, Plutarco, Terencio, etc. El mundo clásico, en definitiva, estuvo integrado en su educación desde el principio, y también ella le hará formar parte de su creación literaria. Nótese, no

---

<sup>10</sup> En más de una ocasión, Shelley ha reconocido en sus cartas sus deseos de poder devolver la vida a sus hijos. Es en medio de estas aflicciones cuando la autora escribe su novela gótica de *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, una fantasía de resurrección que se ajustaba perfectamente a estos deseos.

obstante, que su acercamiento a la literatura grecolatina se produce desde vías no académicas, y dirigidas por sus intereses como lectora más que por una obligación o necesidad escolar.

## 1.2.- LA OBRA LITERARIA DE MARY SHELLEY

La primera novela de Mary Shelley fue *Frankenstein; or the Modern Prometheus* (1818), que resultó ser también la más exitosa. Al poco tiempo publicó también *Mathilda* (1819), una novela en la que muchos críticos han visto elementos autobiográficos. En 1997 se descubrió el manuscrito de *Maurice, or the Fisher's Coat*, una historia para niños que Mary Shelley escribió en 1820 para Laurette Tighe, la hija de unos amigos. A esta obra le siguió *Valperga* (1823), un romance situado en la Italia de la Edad Media, y *The Last Man* (1824), otra de sus obras más famosas, una fantasía futurista en la que se describe el fin de la humanidad. En 1830 publica otro romance histórico, *Perkin Warbeck*, y en 1835 aparece su primer volumen de *Lives of Eminent Literary Men of Italy, Spain and Portugal*. Mary Shelley publicó también otras dos novelas, *Lodore* (1835) y *Faulkner* (1837), en las que retrata la burguesía inglesa. Finalmente, su última obra es de 1844: *Rambles in Germany and Italy*, en dos volúmenes. Al margen de estas obras, Shelley escribió también algunos poemas, artículos, relatos cortos, y realizó el trabajo de edición de la obra de su marido (*Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*, 1823; *Poetical Works*, 1839). Son igualmente importantes dos obras de teatro de temática mitológica, que se comentarán en este capítulo: *Proserpine* (escrita en 1820, y publicada en 1832) y *Midas* (que no fue publicada hasta 1922).

Mary Shelley no sólo evocó el mundo clásico en su novela de *Frankenstein; or the Modern Prometheus*. La Antigüedad fue también una fuente de inspiración para otras obras suyas, donde Roma y Grecia son recreadas como pasado ideal. Se verá, a continuación, algunos de los ejemplos más significativos en este respecto<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Agradezco a la profesora María Teresa Muñoz García de Iturrospe la sugerencia de las citas de *Valperga* y *The Last Man*, en las que se refleja la pasión de Mary Shelley por el mundo clásico.

A) *VALPERGA* (1823) Y *THE LAST MAN* (1824)

En *Valperga* (1823) Shelley se refiere al latín con una hermosa metáfora: “a procession of monks passed by chaunting in a sweet and solemn tone, in that language which once awoke the pauses of this Roman air with words of fire”<sup>12</sup> (Shelley, 1996a: 84). Euthanasia, la protagonista de la novela, empieza a aprender esta lengua para poder leer en voz alta algunos textos al anciano Adimari, que se había quedado ciego; descubre así una lengua elegante y pulida, muy diferente al latín medieval que por entonces se mal hablaba en las calles de Roma. En estas sesiones de lectura la Antigüedad se recrea a través de la imaginación de Euthanasia y Adimari, que sienten el mismo espíritu de libertad evocado por los escritores romanos<sup>13</sup>.

En *The Last Man* (1826) los clásicos se trasladan al mundo futurista del 2073, donde, por causa de una peste, la humanidad está condenada a la extinción. En medio de este futuro en extinción la Antigüedad grecolatina se ofrece como un recuerdo nostálgico, una última imagen hacia la que volver la mirada. Uno de los primeros motivos que desencadena este recuerdo es la Sibila de Cumas, cuya cueva encuentran el narrador y un amigo<sup>14</sup>. La figura de la profetisa es en sí misma un punto de unión entre pasado (el mundo clásico) y futuro (sus augurios), y éste es el sentido que queda implícito en la novela de Shelley:

At length my friend, who had taken up some of the leaves strewed  
about, exclaimed, ‘*This is the Sibyl’s cave; these are sibylline leaves*’.  
On examination, we found that all the leaves, bark, and other

<sup>12</sup> “Una procesión de monjes pasó entonando una dulce y solemne melodía, en el lenguaje que una vez despertó el silencio de este aire romano con palabras de fuego”.

<sup>13</sup> “She saw and marked the revolutions that had been, and the present seemed to her only a point of rest ... She was deeply penetrated by the acts and thoughts of those men, who despised the spirit of party, and grasped the universe in their hopes of virtue and independence.

“Liberty had never been more devotedly worshipped than in the republic of Florence: the Guelphs boasted that their attachment to the cause of freedom might rival what history records of the glorious days of antiquity. Adimari had allied himself to this party ... He had never been a fervent advocate for the freedom of his fellow citizens: but he caught the spirit with double fervour from the Roman writers” (Shelley, 1996a: 18).

<sup>14</sup> La figura de la Sibila es recurrente en la época, y es una de las imágenes que se escogió desde la literatura femenina (Margaret Fuller, George Eliot) para reivindicar un nuevo modelo de mujer (vid. González-Rivas Fernández, 2008a).



substances, were traced with written characters. What appeared to us more astonishing was that these writings were expressed in various languages: some unknown to my companion, ancient Chaldee and Egyptian hieroglyphics, old as the Pyramids. Stranger still, some were in modern dialects, English and Italian. We could make out little by the dim light, but *they seemed to contain prophecies, detailed relations of events but lately passed; names, now well known, but of modern date; and often exclamations of exultation or woe, of victory or defeat, were traced on their thin scant pages.* This was certainly the *Sibyl's Cave*; not indeed exactly as *Virgil describes it*, but the whole of this land had been so convulsed by earthquake and volcano, that the change was not wonderful, though the traces of ruin were effaced by time; ... During our stay at Naples, we often returned to this cave ... Since that period, ... I have been employed in deciphering these sacred remains. Their meaning, wondrous and eloquent, has often repaid my toil, soothing me in sorrow, and exciting my imagination to daring flights, through the immensity of nature and the mind of man.

... I present the public with my latest discoveries in the slight sibylline pages. Scattered and unconnected as they were, I have been obliged to add links, and model the work into a consistent form. But *the main substance rests on the truths contained in these poetic rhapsodies, and the divine intuition which the Cumæan damsel obtained from heaven.* I have often wondered at the subject of her verses, and at the English dress of the Latin poet. *Sometimes I have thought that, obscure and chaotic as they are, they owe their present form to me, their decipherer* ... Doubtless the leaves of *the Cumæan Sibyl* have suffered distortion and diminution of interest and excellence in my hands. *My only excuse for thus transforming them is that they were unintelligible in their pristine condition*<sup>15</sup> (Shelley, 1996b: 7).

---

<sup>15</sup> “Tras largos ratos, mi amigo, que había cogido algunas de las hojas esparcidas por el suelo, exclamó ‘¡Ésta es la cueva de la Sibila; éstas son las hojas de la Sibila!’ . Observándolas, descubrimos que todas las hojas, cortezas y otros objetos estaban marcadas con caracteres escritos. Lo que nos pareció más sorprendente era que aquellos textos estaban en diferentes lenguas, algunas de ellas desconocidas para mi acompañante: caldeo, jeroglíficos egipcios, tan antiguos como las pirámides; y lo más extraño todavía: algunas estaban en dialectos modernos, ingleses e italianos. Apenas pudimos entender algo con aquella

Adviértase, en primer lugar, que Shelley no se refiere a la figura de la Sibila legendaria, tal y como se documenta en varios escritos de la Antigüedad, sino al mismo personaje literario que crea Virgilio en la *Eneida* (y concretamente remite al libro III, versos 441-452). El fragmento, además, refleja las ansiedades del traductor que, inmerso en una actividad esencialmente filológica, se siente incapaz de transmitir fielmente toda la riqueza del texto, y acaba viéndose claramente inferior a la Sibila<sup>16</sup>.

Cuando ya la humanidad ha desaparecido, el último hombre observa atónito el antiguo foro romano, que le evoca de nuevo tiempos pasados. Ante el inminente final, el protagonista vuelve los ojos al origen del mundo occidental, a la Antigüedad grecorromana, que, como en el pasaje de la Sibila de Cumas, se superpone con el mundo moderno:

I embraced the vast columns of the temple of Jupiter Stator, which survives in the open space that was the Forum ... I rejoiced at my success, as I figured Camillus, the Gracchi, Cato, and the last heroes of Tacitus, which shine meteors of surpassing brightness during the murky night of the empire; —as the verses of Horace and Virgil, or the glowing periods of Cicero thronged into the opened gates of my mind,

---

luz mortecina, pero parecía que contenían profecías, detalladas listas de sucesos ocurridos hace mucho tiempo; nombres, muy conocidos ahora, pero de fecha moderna; y a menudo exclamaciones de júbilo o de dolor, de victoria o de derrota, eran grabadas en las finas y escasas hojas. Realmente aquello era la cueva de la Sibila; no exactamente como la describe Virgilio, pues una gran parte de la isla había sido sacudida por un terremoto y las erupciones de un volcán; el cambio no fue maravilloso, aunque las marcas de esas ruinas habían sido borradas por el tiempo (...). Durante nuestra estancia en Nápoles volvimos a menudo a esta cueva (...). Desde entonces (...) me dediqué a descifrar aquellos restos sagrados. Su significado, extraordinario y elocuente, me devolvió con creces mi esfuerzo, calmando mi tristeza y animando mi imaginación a viajes inolvidables a través de la inmensidad de la naturaleza y de la mente del hombre. (...) Presento al público mis últimos descubrimientos sobre las páginas de la Sibila. Puesto que estaban dispersas e inconexas, me vi obligado a añadir uniones para dar a la obra una forma coherente. Pero la esencia permanece en las verdades contenidas en esas poéticas rapsodias. A menudo me he preguntado por el tema de sus versos, y he tenido dudas por el ropaje inglés del poeta latino. A veces he pensado que, oscuros y caóticos como son, me deben a mí, su descifrador, su forma actual (...). Sin duda, las hojas de la Sibila de Cumas han sufrido en mis manos cierta deformación y había disminuido su interés y su excelencia. Mi única excusa para transformarlos es que, en su condición primitiva, eran ininteligibles". Nótese la técnica narrativa del manuscrito encontrado, de una amplia aplicación en la literatura.

<sup>16</sup> "For the merits of my adaptation and traslation must decide how far I have well bestowed my time and imperfect powers, in giving form and substance to the frail and the attenuated Leaves of the Sibyll" (Shelley, 1996b: 9).

I felt myself exalted by long forgotten enthusiasm ... At length, then, I had found a consolation. I had not vainly sought the storied precincts of Rome —I had discovered a medicine for my many and vital wounds.

I sat at the foot of these vast columns. The Coliseum, whose naked ruin is robed by nature in a verdurous and glowing veil, lay in the sunlight on my right. Not far off, to the left, was the Tower of the Capitol. Triumphal arches, the falling walls of many temples, strewn the ground at my feet ... as the Diorama passed across my subdued fancy, they were replaced by the modern Roman; ...<sup>17</sup> (Shelley, 1996b: 357-358).

En esta hermosa descripción del foro romano, que el narrador recrea no sólo a partir de las ruinas de los monumentos, sino también desde las imágenes que la historia y la literatura han dejado de él, Shelley contempla el mundo clásico como “una medicina para sus muchas y mortales heridas” y un consuelo ante el futuro que se avecina.

B) *PROSERPINE* (1832) Y *MIDAS* (1922)

Shelley también recurre al mundo clásico en dos dramas infantiles en verso basados en la obra de Ovidio: *Proserpine* y *Midas*<sup>18</sup>. Para ellos contó también con la colaboración de Percy B. Shelley, que añadió dos poemas líricos a cada obra. La crítica está de acuerdo en que posiblemente no eran obras pensadas para ser representadas; en

---

<sup>17</sup> “Abracé las vastas columnas del templo de Júpiter Estator, que sobrevive en el espacio abierto del que fue el antiguo Foro. Me alegré de mi éxito, mientras me imaginaba a Camilo, los Graco, Catón, y los últimos héroes de Tácito, que brillaron como astros de una incomparable luz durante la lóbrega noche del imperio. Mientras los versos de Horacio y de Virgilio, o la esplendorosa época de Cicerón se agolpaban ante las puertas abiertas de mi mente, me sentí inundado por un entusiasmo hace tiempo olvidado. Finalmente, había encontrado un consuelo. Mi búsqueda en el artístico recinto de Roma no había sido en vano —había descubierto una medicina para mis muchas y mortales heridas.

Me senté a los pies de estas vastas columnas. El Coliseo, cuyas ruinas desnudas habían sido ocultadas por la naturaleza entre un brillante manto de verdor, yace a mi derecha bajo la luz del sol. No muy lejos de allí, a la izquierda, estaba la torre del Capitolio. Arcos de triunfo, muros derruidos de muchos templos, esparcidos por el suelo a mis pies. Como si se tratara de un diorama que pasara a través de mi doblegada voluntad, fueron reemplazados por la Roma moderna”.

<sup>18</sup> Sobre la teatralidad de estas dos obras, *vid.* Pascoe (en Schor, 2003: 180-190).

cambio, Mary Shelley sí quiso que se publicaran, y mostró mucho interés por encontrar editor. *Proserpine* fue publicada en 1832 en el periódico londinense para niños *The Winter's Wreath*; el drama de *Midas*, por el contrario, no llegó a publicarse a pesar de los esfuerzos de su autora, y hubo que esperar hasta 1922, año en que A. Koszul la editó conjuntamente con el otro drama en *Proserpine & Midas. Two Unpublished Mythological Dramas by Mary Shelley*.

*Proserpine* trata sobre el mito de Ceres y Proserpina (o Demeter y Perséfone, según la onomástica griega) desde el punto de vista de la madre, que ve cómo le arrebatan a su hija. Como ha analizado Gubar (1979), en esta obra Shelley recoge un mito con una gran repercusión en la literatura femenina<sup>19</sup>, que lo ha recreado en numerosas ocasiones (Elizabeth Barrett Browning, H. D., Toni Morrison, Margaret Atwood, Doris Lessing...), reformulándolo sobre todo en lo que se refiere a la forma de concebir la maternidad. Así lo hace la propia Shelley, que dibuja a una Demeter enojada y fuera de sí ante el rapto de su hija, lejos de la idea más pasiva de este personaje (la madre apesadumbrada) que se ha transmitido en el mismo mito.

En *Midas* el mito ovidiano del rey homónimo se combina con los de Apolo y Pan, que se baten en un duelo musical. Tanto *Proserpine* como *Midas* tratan sobre las diferencias entre los ámbitos femenino y masculino<sup>20</sup>, un tema que retomará de forma central en *Frankenstein; or the Modern Prometheus*: *Proserpine* ilustra la dominación a la que son sometidas las mujeres en una sociedad patriarcal, ante la que finalmente deben doblegarse; *Midas* trata sobre la separación entre esfera pública-masculina y esfera privada-femenina, que limitaba el desarrollo personal a un ámbito de acción concreto. Pero, tanto en *Proserpine* como en *Midas* el motivo es inequívocamente clásico y referente a la mitología grecolatina, que ahora no sólo es citada ocasionalmente, o sobreentendida implícitamente, sino que configura todo el escenario de estas dos obras teatrales.

---

<sup>19</sup> Recuérdese el papel central que le adjudica Margaret Fuller, una de las primeras feministas norteamericanas, en *The Woman of the Nineteenth Century* (vid. González-Rivas Fernández, 2008a: 24-29).

<sup>20</sup> Vid. Richardson (1993: 124 -139).

c) *FRANKENSTEIN; OR THE MODERN PROMETHEUS* (1818-1831)

Los ejemplos vistos son una muestra de la fuerte presencia que la Antigüedad grecolatina tiene en la vida y en la obra de Mary Shelley. Shelley se acerca a los clásicos desde la emoción, no desde el intelecto. Y ésta será también su disposición para *Frankenstein; or the Modern Prometheus*. Esta novela comenzó a gestarse una noche de tormenta en Ginebra, en una reunión de cuatro amigos: Lord Byron, Polidori, Percy B. Shelley y Mary Shelley. A partir de la traducción francesa de una antología alemana de cuentos góticos titulada *Fantasmagoriana*, Lord Byron propuso un juego a sus amigos: que cada uno redactara un relato fantástico, y que después se escogiera el más terrorífico. Mary Shelley empezó a escribir entonces la tormentosa historia del doctor Victor Frankenstein, Polidori inició otro relato gótico (que pudo ser bien *The Vampyre* (*sic.*) —la primera historia de vampiros en la novela gótica inglesa—, bien *Ernestus Berchtold; or the Modern Oedipus*), y también Lord Byron se dispuso a escribir algún relato estremecedor<sup>21</sup>; pero tanto éste último, como Percy B. Shelley, interesados más por la poesía, abandonaron pronto la empresa, de modo que tan sólo se publicarían los relatos de Mary Shelley y Polidori.

Victor Frankenstein es un científico obsesionado con la idea de crear vida. Utilizando sus estudios de medicina, Frankenstein resucita a un ser monstruoso creado a partir de fragmentos de cuerpos muertos; pero cuando el monstruo abre los ojos, el científico se da cuenta de que ha hecho algo horrible, y huye (una reacción de miedo hacia el ser creado que, dentro de la literatura fantástica, Isaac Asimov ha llamado, precisamente, “complejo de Frankenstein”). El monstruo queda solo, y, al percibir el terror que provocaba en todas las personas a las que se acercaba, se oculta en el bosque. Allí, observando la vida de una familia pobre, y leyendo algunos libros y unas notas que había cogido del laboratorio, el monstruo aprende a leer y a hablar y empieza a reconstruir los hechos de su pasado, como si su mente fuera una *tabula rasa*<sup>22</sup>. La familia, que pronto despierta las simpatías del monstruo, está compuesta por el anciano

<sup>21</sup> Sólo llegó a redactar un breve texto, posiblemente de fondo vampírico: “Fragment of a Story”. En 1819 lo incluyó al final de su poema “Mazzepa”.

<sup>22</sup> Como indica Ballesteros (1998: 124), el aprendizaje del monstruo sigue los pasos marcados por Locke en su *Essay Concerning Human Understanding* (1690).

y ciego De Lacey, sus hijos Felix y Agatha, y la extranjera Safie. Un día, armándose de valor, decide presentarse ante el padre anciano, que se ha quedado solo en la casa. Al no poder verlo, y, por tanto, no sentir el prejuicio de su fealdad, De Lacey y el monstruo se hacen buenos amigos, hasta que un día, Felix regresa y ve al ser monstruoso que habla con su padre. Aterrado, Félix echa de su casa al monstruo, que acaba convirtiendo en odio todo el cariño que había sentido por esta familia. Se venga entonces de ellos quemando con fuego la cabaña, y después decide ir en busca del doctor, dispuesto a pedirle cuentas. Cuando lo encuentra, le exige que se haga responsable de sus actos, y le reclama una compañera para no sentirse solo, bajo la amenaza de hacerle pagar por el mal que le ha hecho. Frankenstein accede en un principio, pero como el monstruo viera que no cumplía su promesa, empieza a matar, uno a uno, a los miembros de su familia. Victor Frankenstein jura venganza, y persigue al monstruo hasta el Ártico. Allí, finalmente, muere de agotamiento, y el monstruo, viendo ya terminado su sufrimiento, se arroja al mar y desaparece para siempre.

La historia está narrada en forma de carta por Robert Walton, jefe de una expedición al Polo Norte, que encuentra a Victor Frankenstein ya moribundo en medio de un desierto de hielo. Frankenstein le cuenta su historia, que Walton a su vez transmite a su hermana<sup>23</sup> en sus cartas. En el relato del científico se intercala también un largo monólogo, que reproduce las palabras del monstruo a su padre. Se podría decir, por tanto, que estructuralmente el texto tiene tres narradores: Robert Walton, Victor Frankenstein y el monstruo. La triple subjetividad que provoca esta estructura en cajas chinas crea una polifonía que diluye cualquier tipo de autoridad en el relato, incluso la de la propia autora.

La novela de *Frankenstein; or the Modern Prometheus* es una historia de rebeldía contra la naturaleza, de prejuicios y de venganza. Es la historia del buen salvaje de Rousseau, víctima de una sociedad que provoca en él la maldad de la que se le acusa. Y es la historia también de una época, un momento en el que el monstruo de Frankenstein se convierte en símbolo de la Revolución Francesa (como lo hubieran

---

<sup>23</sup> Como han notado varios estudiosos, la hermana de Robert Walton, Margaret Walton, puede ser en realidad la autora de la novela; nótese, por ejemplo, que tiene las mismas iniciales que ella: M.W. (Mary Wollstonecraft Shelley).

visto tantos cronistas de este siglo), o del proletariado oprimido (como podría interpretarse a la luz de los textos de Marx)<sup>24</sup>. Teniendo como fondo las relaciones entre Mary Shelley y su padre William Godwin, *Frankenstein* es también la denuncia de una paternidad irresponsable, que se vuelve contra el propio progenitor. Dentro de esta misma línea, muchos críticos han visto en esta novela la historia de otro tipo de creación: la creación literaria. El monstruo de Frankenstein va tomando forma a medida que Mary Shelley escribe su novela<sup>25</sup>, a la que ella misma llamó “my hideous progeny” en la introducción a la obra de 1831. La metáfora, como explican Gilbert y Gubar, refleja la situación real de muchas mujeres escritoras del siglo XIX:

Because he [Frankenstein] has conceived ... his monstrous offspring by brooding upon the *wrong* books, ... this Victor-Satan is paradigmatic ... of the female artist, whose anxiety about her own aesthetic activity is expressed, for instance, in Mary Shelley's deferential introductory phrase about her 'hideous progeny', with its plain implication that in her alienated attic workshop of filthy creation she has given birth to a deformed book, a literary abortion or miscarriage<sup>26</sup> (Gilbert y Gubar, 1979: 233).

Por otra parte, no sólo la obra escrita por una mujer es una creación monstruosa, sino también la misma autora, que, como un monstruo, siente una disociación entre las limitaciones impuestas a su sexo y su actividad como escritora, vivida como una transgresión<sup>27</sup>. En definitiva, tanto la novela de *Frankenstein*, como el propio monstruo,

---

<sup>24</sup> Estas interpretaciones sociales de la novela de Mary Shelley han sido desarrolladas con detenimiento por Baldick (1987).

<sup>25</sup> Este hecho ha sido muy bien captado por Gonzalo Suárez en su película “Remando al Viento” (1987). Por otro lado, se encuentran datos suficientes para identificar a Frankenstein con la propia Mary Shelley, como ha analizado Vega (2002: 275).

<sup>26</sup> “Puesto que él [Frankenstein] ha concebido su monstruosa descendencia basándose en los libros equivocados, (...) este Victor-Satán es un ejemplo (...) de la mujer artista, cuya ansiedad sobre su propia actividad estética se expresa, por ejemplo, en la respetuosa frase introductoria de Mary Shelley sobre su ‘horrible estirpe’, con la clara implicación de que en el alienado taller de su desván de inmunda creación ha dado a luz a un libro deforme, un engendro literario o un aborto”.

<sup>27</sup> “Her 1831 version ... makes clear what Shelley is so eager to disavow: the monster's creator is referred to as an artist, and the artist's transgression ... is followed by his fear and revulsion as he is forced to recognize in his 'odious handywork' some hitherto repressed aspect of himself ... The monster

convertido ya en mito literario, son, desde su primera aparición, el icono de una época y una vida –la de su autora.

El legado de *Frankenstein* es inmenso, y su presencia se deja sentir en muchas de las grandes obras góticas de los siglos XIX y XX. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *Dracula*, de Bram Stoker, *The Lifted Veil*, de George Eliot, así como varios cuentos de Edgar Allan Poe, deben parte de su imaginario a la monstruosa creación de Mary Shelley. Así lo ha demostrado Baldick en *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth Century Writing*, donde se muestra con varios y destacados ejemplos cuál es el lugar privilegiado que ocupa esta novela en la tradición de la literatura gótica. La influencia de *Frankenstein* tuvo también una importancia muy significativa dentro de toda la literatura sobre androides, robots, y demás seres futuristas, muchos de los cuales parten del modelo primigenio que creó Victor Frankenstein. Por otra parte, el mismo tema de la ciencia y el médico se convirtió en un motivo recurrente para las novelas de terror, pues representa una clara transgresión de los límites de la naturaleza, algo realmente aterrador en la Inglaterra victoriana. En definitiva, la obra de *Frankenstein* fue un hito en sí misma.

Por último, aunque en este estudio se partirá de las teorías que consideran a Mary Shelley como la autora genuina de *Frankenstein*, no puedo dejar de comentar el debate que se generó en el momento de la publicación sobre la verdadera autoría de la novela, un debate que ha sido reavivado recientemente por algunos estudiosos. Ya en el mismo año en que se publicó, la novela de *Frankenstein* provocó opiniones muy dispares, que alabaron y criticaron implacablemente la obra anónima. A comienzos de 1818 Percy B. Shelley envió un ejemplar de *Frankenstein* a Walter Scott, esperando que reseñara la novela, lo que hizo en el número 12: 2 (marzo de 1818) de la *Blackwood's Edinburg Magazine*. En esta reseña, Scott menciona la extendida opinión de que *Frankenstein* parece una obra del propio Percy B. Shelley, yerno de William Godwin,

---

is also an objectification of the artist's self, and such it simultaneously elaborates and diminishes the complex personality that is Mary Shelley" (Poovey, 1980: 343). Recuérdese, al hilo de esta reflexión, que cuando *Frankenstein* fue publicada en 1818 muchos críticos asumieron que su autor debía de ser un hombre, pues no era posible que una obra con un carácter moralista como ésta hubiera surgido de la pluma de una mujer.



dando así cierta credibilidad a dicho rumor: “it is said to be written by Percy B. Shelley, who, if we are rightly informed, is son-in-law to Mr. Godwin; and it is inscribed to that ingenious author”<sup>28</sup> (Scott, 1818: 614). Mary Shelley respondió lo siguiente:

Mr. Shelley soon after its publication took the liberty of sending you a copy but as both he and I thought in a manner which would prevent you from supposing that he was the author we were surprised therefore to see him mentioned in the notice as the probable author, —I am anxious to prevent you continuing in the mistake of supposing Mr. Shelley guilty of a juvenile attempt of mine; to which —from its being written at an early age, I abstained from putting my name —and from respect to those persons from whom I bear it. I have therefore kept it concealed except from a few friends.

I beg you will pardon the intrusion of this explanation—<sup>29</sup> (Mary Shelley, carta a Sir Walter Scott, 14. Junio. 1818. Recogida en Bennett y Robinson (eds.), 1990: 392).

Aunque desde un principio se ha aceptado que para la redacción de *Frankenstein* hubo una estrecha colaboración entre Mary Shelley y su marido (el cual le corregía muchos borradores, y hacía sus propias sugerencias), en los últimos años la crítica literaria ha cuestionado los límites de esta colaboración. En el año 2007, el polémico autor John Lauritsen publicó en Dorchester (Boston) su libro *The Man Who Wrote Frankenstein*, que se basa en tres tesis principales: 1) *Frankenstein; or the Modern Prometheus* es una gran obra literaria, que en muchas ocasiones ha sido infravalorada por la crítica; 2) el verdadero autor de *Frankenstein* fue Percy B. Shelley; y 3) el tema central de la obra es el amor masculino. Sus ideas han tenido una amplia repercusión,

---

<sup>28</sup> “Se dice que lo ha escrito Percy B. Shelley, que, si estamos bien informados, es el yerno del Sr. Godwin; y se adjudica a dicho autor”.

<sup>29</sup> “El señor Shelley, poco después de su publicación, se tomó la libertad de enviarle un ejemplar, pero ambos pensamos en hacerlo de forma que no le hiciera suponer que él era el autor. Nos hemos sorprendido, por tanto, al verlo mencionado en su reseña como el posible autor. Le ruego que no insista en el error de considerar al Sr. Shelley culpable de un intento literario de mi juventud; al que, por haber sido escrito a una temprana edad, me he abstenido de poner mi nombre, como señal de respeto hacia aquellas personas por quienes lo llevo. Así que lo he mantenido oculto, excepto para mis amigos. Le pido que perdone el entrometimiento de esta explicación”.

sobre todo desde que la conocida escritora y crítica feminista Camilla Paglia alabara la obra de Lauritsen<sup>30</sup>, que, según Paglia, rompe con “the insularity and turgidity of the current academy”<sup>31</sup>, demostrando así que Lauritsen “can fight openly with myopic professors and, without fear of retribution, condemn them for their inability to read and reason”<sup>32</sup>. Un año después, en octubre del 2008, Charles Robinson, autor de un facsímil de *Frankenstein* (*The Frankenstein Notebooks*, 1996), presentó en la biblioteca Bodleian de Oxford su ensayo titulado *The Original Frankenstein*. A través de un análisis de las escrituras de Mary Shelley y Percy B. Shelley, Robinson hace dos ediciones de la novela: una, tal y como la conocemos, y otra, eliminando las modificaciones que Percy B. Shelley hizo al texto de Mary Shelley. Entre sus conclusiones, Robinson señala que Percy B. Shelley eliminó muchas palabras y que añadió entre 4.000 y 5.000 palabras a la novela, que cuenta con un total de 72.000. Se advertía también que la narración de Mary Shelley es mucho más fresca y moderna que la de su marido, que es más académica y encorsetada. El debate entre Lauritsen y Robinson estaba servido, y de él se han hecho eco varios medios de comunicación<sup>33</sup>, donde se han expuesto las ideas de ambos y los mismos protagonistas han tomado la palabra al respecto. A ellos se han unido también otros críticos, como Germaine Greer, que hace una crítica mordaz, tanto de las teorías de Lauritsen, como de la novela en cuestión, en un artículo publicado el 9 de abril del 2007 en *The Guardian*<sup>34</sup> y titulado

<sup>30</sup> Esta reseña se publicó en el portal [www.salon.com](http://www.salon.com), incluyéndola en un artículo sobre la batalla electoral estadounidense entre Barack Obama y Hillary Clinton. Puede consultarse concretamente en <http://salon.com/opinion/paglia/2007/03/14/coulter>.

<sup>31</sup> “La insularidad y la pesadez de la actividad académica actual”.

<sup>32</sup> “Puede luchar abiertamente contra los profesores miopes y, sin miedo a represalias, condena su incapacidad para leer y razonar”.

<sup>33</sup> Son varios los artículos que pueden leerse, tanto sobre un libro como sobre el otro; el periódico electrónico *Times On Line* dedica por lo menos dos artículos a la edición de Robinson, escritos por Richard Brooks y Lynda Pratt, el 24 de agosto del 2008 y el 29 de octubre del 2008, respectivamente ([http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/books/article4597084.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article4597084.ece) y [http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/the\\_tls/article5035717.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/the_tls/article5035717.ece)). En el portal *The Chronicle of Higher Education* (7 de noviembre del 2008), se habla sobre el debate entre las teorías de Lauritsen y Robinson, en un artículo escrito por Jennifer Howard (<http://chronicle.com/free/v55/i11/11b01201.htm>). En la página de la radio inglesa ABC, <http://www.abc.net.au/rn/bookshow/stories/2007/2063976.htm#transcript>, puede escucharse el programa de radio donde Lauritsen y Robinson acudieron como invitados para debatir sobre la autoría de *Frankenstein*.

<sup>34</sup> <http://www.guardian.co.uk/world/2007/apr/09/gender.books>.

“Yes, Frankenstein Really Was Written By Mary Shelley. It’s Obvious –Because the Book Is So Bad”<sup>35</sup>.

Entre tanto fuego cruzado, cabría preguntarse hasta qué punto trasciende saber o no el grado exacto de colaboración de Percy B. Shelley en *Frankenstein*. Lo que está claro es que la novela se presentó bajo el nombre de Mary Shelley, algo de lo que eran conscientes tanto ella, como su marido, independientemente de las revisiones que pudieron hacerse. En definitiva, aunque incidental respecto de los problemas que se analizan en este estudio, lo que todo esto demuestra es que la novela de *Frankenstein*, controvertida desde su publicación, sigue estando de gran actualidad en el panorama literario.

## 2.- PRESENCIA DE LA LITERATURA Y LA CULTURA GRECOLATINA

Como se ha visto en los casos de *Valperga*, *The Last Man*, *Proserpine* o *Midas*, los clásicos no le son ajenos a Mary Shelley, y en su novela de *Frankenstein; or the Modern Prometheus* también hay varias referencias a ellos. Esta presencia del mundo clásico se manifiesta, sobre todo, en las referencias a la mitología que se transmiten principalmente a través de la tragedia griega; pero ésta es tan sólo una parte de todo el mundo clásico que Mary Shelley recrea en su novela. En los próximos apartados se estudiarán también temas como la presencia de la literatura grecolatina, el lugar de los clásicos en el sistema educativo, y la posible herencia clásica dentro de la tensión entre la realidad y lo sobrenatural.

### 2.1.- EL MONSTRUO DE VICTOR FRANKENSTEIN FRENTE AL MONSTRUO DE HORACIO

Ya en el capítulo dedicado a Horace Walpole y *The Castle of Otranto* se hablaba de la transcendencia que, posiblemente muy a pesar suyo, tuvo el poeta latino Horacio en el nacimiento de la literatura gótica inglesa. Concretamente, se hacía alusión entonces a la grotesca descripción con la que se inicia el *Ars Poetica*:

---

<sup>35</sup> “Sí, ciertamente *Frankenstein* fue escrito por Mary Shelley. Es obvio, porque el libro es malísimo”.

Humano capiti ceruicem pictor equinam  
iungere si uelit et uarias inducere plumas  
undique collatis membris, ut turpiter atrum  
desinat in piscem mulier formosa superne,  
spectatum admissi, risum teneatis, amici?  
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum  
persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae  
fingentur species, ut nec pes nec caput uni  
reddatur formae. 'Pictoribus atque poetis  
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas'<sup>36</sup>  
(Hor. *Ars.*1-10).

Como ha señalado Ballesteros (1998: 118-119), *mutatis mutandis* los versos de Horacio parecen estar describiendo casi literalmente al monstruo de Frankenstein, tal y como se presenta en la novela, donde, uniendo partes que por sí mismas son hermosas, se da vida a un ser que, en conjunto, resulta monstruoso:

How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! –Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in

---

<sup>36</sup> “Si un pintor quiere unirle a una cabeza humana la cerviz de un caballo y ponerle plumas diversas a un amasijo de miembros de vario acarreo, de modo que remate en horrible pez negro lo que es por arriba una hermosa mujer, invitados a ver semejante espectáculo, ¿aguantaréis, amigos míos, la risa? Creedme, Pisones, que a ese cuadro será muy parecido el libro en el que, al igual que en los sueños que tiene un enfermo, se representen imágenes vanas, en las que pies y cabeza no correspondan a una misma figura. ‘Los pintores y los poetas siempre han tenido el mismo derecho de atreverse a cuanto les plazca’” (traducción de Moralejo, 2008: 383-384).

which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips<sup>37</sup>  
(Shelley, 1969: 57).

Lo que escribe Horacio es un monstruo paradigmático. La deformidad física (seres extraordinarios, mezcla de bestia y humano, portentos de la naturaleza) era la esencia del monstruo en la Antigüedad grecolatina. La simetría como eje de la belleza (en este caso, de la belleza estilística) se opone a lo deforme y, en definitiva, a lo grotesco y a todo lo que no tenía un referente en el mundo real. En el mundo grecolatino el monstruo se escapaba a la idea consensuada que se tenía de la realidad, y era, por tanto, la representación más clara de lo desconocido, lo no familiar. Y lo desconocido —el otro— es precisamente el origen del miedo, así que el paso de lo repulsivo físicamente a lo repulsivo moralmente era realmente pequeño. Ésta es la trágica historia del monstruo creado por Victor Frankenstein, que, basado en el “buen salvaje” de Rousseau, da vida a una especie de monstruo horaciano, un ser compuesto por partes de diferentes cuerpos (cadáveres de asesinos y delincuentes de baja calaña, añadiendo con esto una dudosa moralidad)<sup>38</sup>, que representa “una transgresión estético-moral al atentar contra la ecuación platónica de belleza y bondad” (González Moreno, 2003: 190).

En el caso de Horacio, el “terror” es metafórico, y se aplica a la composición literaria, y a una teoría de la estética; en la novela de Mary Shelley, en cambio, el terror toma tintes de índole social, política y psicológica. A Horacio le produce risa su particular monstruo; a Victor Frankenstein, en cambio, le aterra su creación. No obstante, ambos transgreden las normas; son, por tanto, ‘monstruosos’, y ‘muestran’ lo que no se desea ver. Tal es la proximidad conceptual entre ambos seres, que podría hablarse del monstruo de Frankenstein en términos de un experimento estético, un

---

<sup>37</sup> “¿Cómo podría transmitirle la emoción que sentí ante aquella catástrofe o hallar frases que describan el repugnante engendro que, al precio de tantos esfuerzos y trabajos, había creado? Sus miembros estaban, es cierto, bien proporcionados y había intentado que sus rasgos no carecieran de cierta belleza. ¡Belleza! ¡Dios del cielo! Su piel amarillenta apenas cubría la red de músculos y vasos sanguíneos. Su cabello era largo y sedoso, sus dientes muy blancos, pero los ojos vidriosos, cuyo color podía confundirse con el de las pálidas órbitas en las que estaban profundamente hundidos, lo contrastaban con la arrugada piel del rostro y la rectilínea boca de negruzcos labios” (Shelley, 1980: 83).

<sup>38</sup> Horacio no es la única referencia literaria que influye en la configuración del monstruo de Frankenstein. Como ha señalado Ballesteros (1996), es igualmente importante la huella dejada por obras de Shakespeare, como *Richard III*.

desafío a las normas horacianas, que están en el punto de mira de los escritores románticos. Al hilo de esto, y con respecto a cualquier análisis relativo a la tradición clásica, es importante señalar que la acción de la novela de Mary Shelley transcurre en el siglo XVIII, esto es, en plena época de la Ilustración y el Racionalismo. Por tanto, referencias como ésta en las que se proyectan los versos de Horacio, tiene más implicaciones de las que puede parecer en un primer momento; sobre todo si se tiene en cuenta que, como ya se vio en el capítulo anterior, la primera novela gótica (*The Castle of Otranto* de Horace Walpole), comienza trucando una frase de Horacio, y precisamente del *Ars Poetica*. En definitiva, las pruebas, tanto de forma, como de fondo, permiten establecer una estrecha vinculación entre el poema latino y *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, un tipo de tradición literaria que, en realidad, parece estar fuertemente arraigada en el género de la novela gótica desde sus comienzos. En este sentido, Shelley parece estar siguiendo la estela de la nueva poética gótico-romántica inaugurada por Walpole, una estela que se extenderá a otros autores del género, como Matthew Gregory Lewis y Charles Robert Maturin, que también se hicieron eco de los versos horacianos.

## 2.2.- LA PRESENCIA DE LA LITERATURA CLÁSICA: HOMERO Y PLUTARCO; APULEYO Y ESOPO

Junto a esta recreación de Horacio, se hallan en *Frankenstein* alusiones concretas a Homero y a Plutarco. En estos casos la intención no es el uso de una cita culta para crear un ambiente erudito, sino el enfoque de los clásicos desde el punto de vista de la crítica literaria. Las referencias a Homero aparecen desde el prólogo que Percy B. Shelley escribe para la novela: se habla concretamente de la *Iliada*, de la que se destaca "... the truth of the elementary principles of human nature"<sup>39</sup> (Shelley, 1969: 13), honor que comparte con *La tempestad* y *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, y *Paradise Lost* de John Milton<sup>40</sup>. Con esta cita, Shelley enfoca a los

<sup>39</sup> "Su adecuación a los principios elementales de la naturaleza humana" (Shelley, 1980: 19).

<sup>40</sup> Como señalan Gilbert y Gubar (1979: 237), esta selección de lecturas responde, entre otros motivos, a las categorías literarias que, según consideraba Mary Shelley, era necesario estudiar: "the contemporary novel of sensibility, the serious history of Western civilization, and the highly cultivated epic poem". Por otra parte, los tres autores (Shakespeare, Homero y Milton) son también citados por

clásicos desde una perspectiva romántica que da prioridad a una naturaleza primitiva y a unos sentimientos genuinos que todavía no han sido corrompidos por la civilización. Homero es también citado por el personaje de Robert Walton como paradigma de poeta, carrera literaria que el propio Walton había intentado seguir<sup>41</sup>.

La otra obra clásica que es analizada en la novela, aunque esta vez más por su transcendencia histórica que literaria, es *Las vidas paralelas* de Plutarco<sup>42</sup>, una de las lecturas que escoge el monstruo de Frankenstein y se lleva a su cobertizo, junto a *El paraíso perdido* de Milton (de donde se extrae la cita inicial que encabeza la novela de Shelley en 1818, adelantando ya el motivo que desencadena la tragedia) y *Las desventuras del joven Werther* de Goethe. Además, estando en su refugio, el monstruo aprendió a leer a la vez que Safie con el libro *Ruins of Empires*, de Volney (traducción de *Les Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires*, que comienza reflexionando sobre las ruinas de Palmira). Naturalmente, no es casual esta selección dentro de toda la literatura universal, sino que cada obra tiene su función en la educación del monstruo. El autor griego le aporta la base de la cultura occidental, la historia de Grecia y Roma, asentando así sus conocimientos sobre el devenir de la raza humana. Milton, además de ser uno de los hipotextos más importantes de la novela, tiene una especial transcendencia: en primer lugar, representa, de forma paralela al desarrollo de la novela, la historia que está viviendo el monstruo (“I read it, as I had read the other volumes which had fallen into my hands, as a true history”<sup>43</sup>, dice: Shelley, 1969: 129), que se identifica simultáneamente con Satán y con Adán:

Remember that I am thy creature; I ought to be thy Adam; but I am  
rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed...  
Every where I see bliss, from which I alone am irrevocable excluded. I

---

George Eliot en su relato *The Lifted Veil* que, como se explicará en su momento, tiene en *Frankenstein* una de sus fuentes más importantes.

<sup>41</sup> “I imagined that I also might obtain a niche in the temple where the names of Homer and Shakespeare are consecrated” (Shelley, 1969: 17).

<sup>42</sup> Plutarco es un autor que tendrá mucha repercusión durante todo el siglo XIX. Su influencia llega hasta autoras feministas americanas, como Margaret Fuller, y Eliot vuelve a citarlo en *The Lifted Veil*. (vid. González-Rivas Fernández, 2008a)

<sup>43</sup> “Leí la obra del mismo modo como lo hice con las otras dos, es decir, creyéndola como si se tratara de historias reales” (Shelley, 1980: 180).

was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy,  
and I shall again be virtuous<sup>44</sup> (Shelley, 1969: 100).

Por otra parte, recoge la tradición judeocristiana en clave épica; y, además, su autor es uno de los principales escritores de Inglaterra, lo que despierta el espíritu nacionalista. Goethe es el precursor de la literatura romántica en Europa, y una gran influencia para los escritores del momento. Finalmente, la obra del conde de Volney, *Les ruines ou, Méditations sur les révolutions des empires*, vuelve a incidir en el fenómeno del nacionalismo, de la diversidad de opiniones religiosas, y de la fragilidad de los imperios, una perspectiva historiográfica que ya había adoptado años antes Edward Gibbon para su *Decline and Fall of the Roman Empire* (y de la que Volney, en cierta manera, es continuador).

En lo que a la tradición clásica se refiere, Plutarco abre al monstruo las puertas de la historia, la geografía, y la vida en comunidad, desde la perspectiva, eso sí, de una “male-dominated society” (Gilbert y Gubar, 1979: 237):

Plutarch taught me high thoughts; he elevated me above the wretched sphere of my own reflections, to admire and love the heroes of past ages ... I had a very confused knowledge of kingdoms, wide extents of country, mighty rivers, and boundless seas. But I was perfectly unacquainted with towns and large assemblages of men ... I read of men concerned in public affairs, governing or massacring their species ... Induced by these feelings, I was of course led to admire peaceable lawgivers, Numa, Solon, and Lycurgus, in preference to Romulus and Theseus<sup>45</sup> (Shelley, 1969: 128-129).

---

<sup>44</sup> “Recordad que soy vuestra criatura. Debiera ser vuestro Adán y, sin embargo, me tratáis como al ángel caído y me negáis, sin razón, toda felicidad. Es por ello que deseo contaros de qué forma me habéis privado irremediabilmente de la alegría. Yo era bueno y cariñoso. Los sufrimientos me han convertido en un malvado. Concededme la felicidad y seré virtuoso” (Shelley, 1980: 140-141).

<sup>45</sup> “Plutarco despertó en mí grandes pensamientos. Hizo que me elevara por encima del círculo reducido y amargo de mis perennes meditaciones para llevarme hasta la admiración de los héroes clásicos (...). Tenía una difusa idea de lo que eran los imperios, los enormes territorios del globo, sus majestuosos ríos y sus grandes océanos pero, sin embargo, ignoraba todo cuanto hacía referencia a las ciudades y a las grandes agrupaciones humanas. (...) Por él conocí la vida de los seres que habían gobernado o aniquilado a sus semejantes. (...) Poseído por tales sentimientos fui, pues, aprendiendo, naturalmente, a admirar a los



Este aprendizaje de la historia que recibe el monstruo de Frankenstein a través de Plutarco trasciende más allá del mero conocimiento cultural: debe tenerse en cuenta que precisamente el monstruo no tiene pasado, y por tanto, no tiene identidad, de modo que el texto de Plutarco, a la vez que narra los hechos históricos de la civilización occidental, integra al personaje en la sociedad que describe, y de ese modo contribuye a la formación de su propio yo. Parece que Plutarco, indirectamente, también inicia al monstruo de Frankenstein en la filosofía latina, pues, quizá de una forma inconsciente, el monstruo comienza a distinguir entre los conceptos de *virtus* y *vitium*, formándose así su propia conciencia moral:

I felt the greatest ardour for virtue rise within me, and abhorrence for vice, as far as I understood the signification of those terms, relative as they were, as I applied them, to pleasure and pain alone<sup>46</sup> (Shelley, 1969: 129).

En definitiva, Plutarco fue para el monstruo la escuela a la que no había podido ir, como él mismo reconoce:

The cottage of my protectors had been the only school in which I had studied human nature, but this book developed new and mightier scenes of action<sup>47</sup> (Shelley, 1969: 129).

Bien por casualidad, bien por una tendencia consciente dentro de la literatura gótica que lleva a los autores a recurrir a una misma intertextualidad, en *The Lifted Veil*, el relato gótico de George Eliot que se estudiará más adelante, también aparecen

---

estadistas pacíficos: Numa, Solón y Licurgo, mucho más que a los Rómulo o Teseo” (Shelley, 1980: 179-180).

<sup>46</sup> “Poco a poco fue naciendo en mí una gran admiración por la virtud y un inmenso desprecio por el vicio; todo ello en la medida en que podía yo comprender el significado de aquellos términos, que, en aquel tiempo, me parecían idénticos a las nociones de felicidad o de dolor” (Shelley, 1980: 179).

<sup>47</sup> “La modesta mansión de mis protectores había sido mi única escuela y sólo en ella me había sido posible estudiar al hombre. Aquel libro me abrió, por lo tanto, vastos horizontes desconocidos, y me descubrió mayores campos de acción” (Shelley, 1980: 179).

citados como Homero y Plutarco, entre los “Antiguos”, y Shakespeare (mencionado en el prefacio de *Frankenstein*) y Milton, entre los “Modernos”. Se corrobora así la existencia de una tradición particular dentro de la literatura gótica, donde los clásicos tienen un lugar destacado.

Vega (2002) señala también la presencia implícita de otros dos autores de la literatura clásica en la novela de Mary Shelley: Apuleyo y Esopo, ambos muy relacionados con el género de la fábula. La relación con *El asno de oro* de Apuleyo se advierte desde el inicio de la novela, cuando Victor Frankenstein, al comprobar las peligrosas ambiciones del capitán Walton, se refiere metafóricamente a la pócima de la locura, diciendo “Unhappy man! Do you share my madness? Have you drunk also of the intoxicating draught? Hear me, —let me reveal my tale, and you will dash the cup from your lips!”<sup>48</sup> (Shelley, 1969: 28). Esta conversación da lugar a la narración de la historia de Victor Frankenstein que, como en la novela de Apuleyo, se desarrolla en primera persona. Con relación a esta pócima, el profesor Vicente Cristóbal sugiere también otra plausible posibilidad: la relación del texto de Shelley con la biografía de Lucrecio, que supuestamente murió al beber un filtro de amor. Por otra parte, la referencia a Esopo se encuentra en el relato del monstruo de Frankenstein, donde éste reflexiona sobre su aprendizaje comparándolo con una conocida fábula sobre un perro y un burro:

These thoughts exhilarated me, and led me to apply with fresh ardour to the acquiring the art of language. My organs were indeed harsh, but supple; and although my voice was very unlike the soft music of their tones, yet I pronounced such words as I understood with tolerable ease. It was as the ass and the lap-dog; yet surely the gentle ass whose intentions were affectionate, although his manners were rude, deserved better treatment than blows and execration<sup>49</sup> (Shelley, 1969: 115).

---

<sup>48</sup> “¡Pobre amigo! ¿Comparte, pues, mi locura? ¿También ha apurado usted el enervante filtro? Oígame, permita que le narre mi historia y alejará usted la copa de sus labios” (Shelley, 1980: 42).

<sup>49</sup> “Aquellos pensamientos conseguían exaltarme y me daban valor para aumentar mis esfuerzos encaminados a lograr expresarme con toda corrección. Mis cuerdas vocales eran gruesas, pero flexibles y,

La historia a la que se refiere el monstruo corresponde a la fábula 93 de Esopo (según la edición de Hausrath, 1959), titulada “Κύων και δεσπότης” (“El burro juguetero y su amo”, según la traducción de Bádenas de la Peña, 2000: 54). Esta fábula habla de un burro que, viendo con envidia cómo las gracias de un perrito hacían las delicias de su amo, trata de imitarlo. En sus cabriolas da una coz a su dueño, que no duda en azotarlo, y, de este modo, el burro es castigado por lo mismo por lo que se premia al perro. La fábula del burro y su amo fue también recreada por La Fontaine en “L’âne et le petit chien” (libro IV, fábula 5); sin embargo, de acuerdo con lo registrado en sus cartas y en su diario, es más probable que Shelley tuviera como fuente a Esopo (autor que ya conocía en febrero de 1815), y no a La Fontaine (al que ni siquiera nombra)<sup>50</sup>.

### 2.3.- LA PRESENCIA DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA

Independientemente de la literatura, la novela de Shelley remite también a algunos mitos grecolatinos, como la leyenda de Narciso. Hay tres o cuatro variantes de este mito (Grimal, 1981: s. v. “Narciso”), pero la más conocida y la que tuvo mayor fortuna en la literatura posterior fue la transmitida por Ovidio en las *Metamorfosis* (Ov. *Met.*3.399-510). El poeta habla de un joven muy hermoso, hijo de Cefiso y la ninfa Liríope. Al nacer, Tiresias le auguró una larga vida, siempre y cuando nunca llegara a contemplarse. Narciso enamoró a muchas doncellas, entre ellas a la ninfa Eco. Por haber sido cómplice de Zeus en muchos de los escarceos amorosos del dios, Hera castigó a Eco a no poder hablar, salvo para repetir las últimas palabras de su

---

a pesar de que mi voz no tenía ni con mucho la dulzura melodiosa de la suya, lograba ya pronunciar con facilidad las palabras que me eran conocidas. Ocurría algo semejante a la fábula del asno y del perro, aunque el gentil asno, cuyas intenciones rebosaban afecto, merecía mejor final, a pesar de sus modales algo rudos, que ser apaleado e insultado” (Shelley, 1980: 161).

<sup>50</sup> Además de los autores referidos, sus lecturas incluían las obras de Anacreonte, Apolonio Rodio, Apuleyo, Aristófanes, Flavio Arriano, Ateneo, Cicerón, Quinto Curcio Rufo, Esopo, Esquilo, Eurípides, Heródoto, Hesíodo, Homero, Horacio, Tito Livio, Lucano, Luciano, Lucrecio, Ovidio, Petronio, Platón, Plinio el Joven, Plutarco, Safo, Salustio, Séneca, Sófocles, Suetonio, Cornelio Tácito, Terencio, Teócrito, Tucídides y Jenofonte. Mary Shelley leyó a la gran mayoría de estos autores entre 1814 y 1821. Una lista detallada sobre todos estos autores y las fechas en las que los leyó Mary Shelley puede encontrarse en Jones (ed.) (Shelley, 1946).

interlocutor. Con todo, la ninfa intentó acercarse a Narciso; pero al sentirse desdeñada, se entristeció y se fue consumiendo poco a poco, hasta que de ella quedó solamente la voz (nuestro “eco”). El resto de las ninfas, en venganza, invocan a Némesis<sup>51</sup>, que, atendiendo a estas súplicas, hace caer a Narciso en una trampa: un día, al acercarse a beber a un lago, Narciso ve su imagen reflejada en el agua; prendado de su reflejo, y como no pudiera alcanzar a su ser amado, se deja morir.

El mito de Narciso es central en *Frankenstein*, pues sobre esta historia se desarrolla uno de los principales motivos góticos de la novela de Shelley: el Doppelgänger, o la figura del doble<sup>52</sup>. En *Frankenstein* Narciso está representado, en primer lugar, por el monstruo. Pero, al igual que hace con el mito de Prometeo (como se verá posteriormente), Shelley no presenta el mito de Narciso al uso, sino que lo invierte y hace una interpretación irónica de él: en lugar de presentar a un joven hermoso enamorado de sí mismo, describe a un ser monstruoso, que provoca el rechazo de los que lo encuentran y de él mismo, desde el momento en que, como Narciso, ve su rostro reflejado en un estanque:

... How was I terrified when I viewed myself in a transparent pool! At first I started back, unable to believe that it was indeed I who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification. Alas! I did not yet entirely know the fatal effects of this miserable deformity<sup>53</sup> (Shelley, 1969: 114).

---

<sup>51</sup> La presencia de Némesis es una constante en casi todos los mitos que se recrean en la novela de *Frankenstein*.

<sup>52</sup> Este tema ha sido ampliamente tratado por Ballesteros (1998), que analiza la novela de *Frankenstein* precisamente entorno al mito de Narciso y la idea de duplicidad que entraña en sí mismo.

<sup>53</sup> “¡Cómo me desesperaba al ver mi reflejo en el agua! La primera vez que lo contemplé, salté aterrado hacia atrás, incapaz de creer que, realmente, era mi imagen la que se había reflejado en aquella especie de espejo. Pero pronto me vi forzado a admitir que, sin duda, yo era aquella monstruosidad y sufrí las más horribles amarguras. ¡Ah, ni siquiera podía imaginar los catastróficos efectos que mi fealdad produciría!” (Shelley, 1980: 159).

El aspecto de Narciso y del monstruo les hace diferentes, y el autodescubrimiento de uno y de otro les llevará, en ambos casos, a la destrucción y la muerte<sup>54</sup>. Pero ahí no acaban los desdoblamientos y las manifestaciones de Narciso en *Frankenstein*. Un segundo reflejo importante es el que proyecta Victor Frankenstein sobre su criatura, que crea a su imagen y semejanza. Tal es la semejanza que, por lo menos en el ámbito de la cultura popular, el monstruo, carente de nombre, acaba usurpando el suyo a su creador. El mito ovidiano se cruza en este caso con la escena bíblica del Génesis y con la recreación miltoniana de *Paradise Lost*; así puede observarse en la siguiente escena, cuya importancia ha sido especialmente destacada por Ballesteros (1998: 126). De nuevo aparece en estas líneas el mito del anti-Narciso, que refleja en el espejo (su creación) su yo más horrible y aterrador:

Hateful day when I received life! ... Accursed creator! Why did you form a monster so hideous that even you turned from me in disgust? God, in pity, made man beautiful and alluring, after his own image; but my form is a filthy type of yours, more horrid even from the very resemblance. Satan had his companions, fellow-devils, to admire and encourage him; but I am solitary and abhorred<sup>55</sup> (Shelley, 1969: 130).

Paralelamente a estas proyecciones surgen también otras proyecciones que están también activas a lo largo de la novela. Ballesteros (1998: 95-161) señala varios de estos dobles: el monstruo como inversión del personaje de Eva en *Paradise Lost* (donde la primera mujer, como Narciso, también se enamora de sí misma al ver su imagen reflejada en el estanque: Milton, *Paradise Lost*, 10.743-745), la doble correspondencia del monstruo con Adán y Satán, o la del monstruo-hembra con Elizabeth (ambas

<sup>54</sup> El mito de Narciso se utilizó también en otros relatos góticos, como *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

<sup>55</sup> “¡Mil veces maldito el día que me vio nacer! –grité con desesperación-. ¡Infame creador! ¿Por qué habéis dado vida a un ser monstruosos frente al que, incluso vos, apartáis de mí la mirada, lleno de asco? Dios, con su misericordia, hizo al hombre hermoso y atractivo, a su imagen y semejanza; pero mi cuerpo es una abominable parodia del vuestro, más inmundado todavía debido a esta semejanza. Satán tiene, al menos, compañeros, otros seres diabólicos que le admiran y le ayudan. Pero mi soledad es absoluta y todos me desprecian” (Shelley, 1980: 181).

mujeres muertas a manos del enemigo de sus parejas). Volviendo de nuevo al mito ovidiano, Ballesteros (1998: 123) señala con acierto que, si Victor Frankenstein es Narciso, el monstruo es Eco, la ninfa que lo persigue reclamando su cariño, a pesar de su menosprecio. También Walton, primer narrador de esta historia, se ve reflejado, tanto en el científico (por su deseo de transgredir los límites que le están impuestos al ser humano), como en el monstruo (por su orfandad, su sentimiento de soledad y sus deseos de encontrar a un compañero con quien compartir penas y alegrías<sup>56</sup>). Finalmente, saliendo del marco narrativo hay otro doble que está dominando toda la historia: la identificación de la propia Mary Shelley con Victor Frankenstein (por su deseo, continuamente frustrado, de ser madre) y con el monstruo (que se queja ante su padre de abandono). El mito de Narciso reaparece también implícito en otras obras clave dentro de la literatura gótica, como “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde o *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, obras en las que el terror gira también entorno a la idea de un doble.

Junto al mito de Narciso, Pollin (1965: 100-101) ha sugerido la posible influencia del mito de Pigmalión y Galatea para la elaboración de la novela de *Frankenstein*, concretamente a partir de la versión de Mme. De Genlis en “Pygmalion et Galatée”, un relato incluido dentro del libro *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques* (1806). Sin duda, la mujer de marfil a la que Venus da vida por los deseos de su escultor también constituye un mito de creación, aunque esta vez con motivos muy diferentes a los que tiene el mito de Prometeo. Pollin (1965: 102-103) señala igualmente la importancia de las *Metamorfosis* de Ovidio, tanto para este mito sobre Pigmalión, como para la historia de Prometeo y la creación de los hombres.

Finalmente, desde los estudios de género se ha señalado que una de las ideas transmitidas en la novela de Shelley es la “envidia” del hombre ante la capacidad

---

<sup>56</sup> Un proceso parecido será también el que sufra el personaje de *Alastor, or the Spirit of Solitude*, poema de Percy B. Shelley y uno de los textos que tuvo presente Mary Shelley en el momento de escribir su novela. En el poema, un joven poeta solitario abandona su casa para explorar tierras desconocidas y encontrar un espíritu de igual naturaleza que el suyo; pero la búsqueda resulta en vano y muere de tristeza. Como Narciso, el protagonista se enamora de “the voice of his own soul” (verso 153. Shelley, 1970: 23), y ese egocentrismo le lleva a la destrucción (vid. Bennett, 1990); como el monstruo de Frankenstein, y como el propio Robert Walton, el personaje de *Alastor* experimenta la tristeza y el sufrimiento de la soledad.

creadora de la mujer y su ciclo reproductivo (a lo que Baldick (1987: 32) se refirió como “Victor’s male womb-envy”<sup>57</sup>). En este sentido, se hallan también narraciones similares en la Antigüedad, como el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus, lo que, según estudió González González (2003: 205), “viene a simbolizar de manera contundente ese sueño ateniense de un mundo sin mujeres, de un mundo en el que la procreación no necesitase del vientre materno”. Se presentan, por tanto, sociedades semejantes donde se fomenta “una devaluación de la maternidad frente al valor de la paternidad” (González González, 2003: 205). Según la crítica feminista (*vid.* Hustis, 2003), en su novela Mary Shelley se propone deconstruir este sistema de pensamiento, y para ello pone en evidencia el fracaso que implica este tipo de sociedad patriarcal; un fracaso que, como señala González Moreno (2002), se produce al intentar separar lo sublime-masculino de lo bello-femenino. *Frankenstein* ha sido interpretado también por parte de la crítica feminista (especialmente Moers, 1980) como el reflejo de la vivencia traumática de Mary Shelley en lo que respecta al nacimiento y la capacidad de dar vida, lo que, desde su propia experiencia como madre y como hija, siempre estuvo indisolublemente unido a la muerte<sup>58</sup>; sin olvidar, claro, la conflictiva relación que Mary Shelley mantuvo con su padre, de quien se sintió abandonada, como se siente el monstruo respecto de Victor Frankenstein<sup>59</sup>.

#### 2.4.- LOS CLÁSICOS EN EL SISTEMA EDUCATIVO, SEGÚN VICTOR FRANKENSTEIN

En la charla con Walton, Victor Frankenstein comenta lo siguiente sobre su amigo Clerval y sus intereses académicos:

<sup>57</sup> “La envidia masculina de Victor hacia el embarazo”.

<sup>58</sup> Moers (1981: 93) se ha referido concretamente al “trauma of birth” que sigue al parto, y que parece estar presente en el doctor Frankenstein. Una temática similar se presenta en el relato gótico *The Yellow Wallpaper*, de Charlotte Perkins Gilman, basado concretamente en esta depresión postparto. Además, como se advertía al final del apartado anterior, varios críticos han señalado la conexión que existe entre el nacimiento del monstruo y el acto de escribir la novela misma, lo que relaciona embarazo y creación literaria (véanse, a este respecto, otros relatos escritos por mujeres, como *The Millstone*, de Margaret Drabble).

<sup>59</sup> Sobre la maternidad y el abandono paterno en *Frankenstein*, *vid.* Rubenstein (1976).

Clerval had never sympathised in my tastes for natural science; and his literary pursuits differed wholly from those which had occupied me. He came to the university with the design of making himself complete master of the oriental languages, as thus he should open a field for the plan of life he had marked out for himself. Resolved to pursue no inglorious career, he turned his eyes toward the East, as affording scope for his spirit of enterprise. The Persian, Arabic, and Sanscrit languages engaged his attention, and I was easily induced to enter on the same studies. Idleness had ever been irksome to me, and now that I wished to fly from reflection, and hated my former studies, I felt great relief in being the fellow-pupil with my friend, and found not only instruction but consolation in the works of the orientalists. I did not, like him, attempt a critical knowledge of their dialects, for I did not contemplate making any other use of them than temporary amusement. I read merely to understand their meaning, and they well repaid my labours. Their melancholy is soothing, and their joy elevating to a degree I never experienced in studying the authors of any other country. When you read their writings, life appears to consist in a warm sun and a garden of roses, in the smiles and frowns of a fair enemy, and the fire that consumes your own heart. How different from the manly and heroical poetry of Greece and Rome!<sup>60</sup> (Shelley, 1969: 69).

---

<sup>60</sup> “Clerval no compartió nunca mi afición por las ciencias naturales y sus estudios eran muy distintos de aquellos a los que yo me había consagrado. Vino a la universidad con la intención de estudiar lenguas orientales, puesto que ello se había trazado. Decidido a no encerrarse en una carrera sin gloria, volvíase hacia oriente, tierra en la que su alma aventurera encontraría campo abonado para la acción. El persa, el árabe y el sánscrito le seducían poderosamente y no le fue difícil persuadirme de que siguiera sus mismos estudios. Nunca había podido soportar la inactividad y, ahora, cuando mi espíritu deseaba evadirse y me horrorizaban mis antiguos experimentos, encontré un gran consuelo convirtiéndolo en el condiscípulo de mi amigo. No sólo hallé en las obras de los orientalistas materias para instruirme, sino también un eficaz consuelo. No intentaba, como Henry, penetrar en aquellas nuevas disciplinas con fines prácticos, sino que deseaba tan sólo distraerme. Estudiaba los textos con el único objeto de hallar su significado y ello bastaba para recompensar ampliamente mis esfuerzos. El carácter melodioso de aquellos idiomas les confería un cierto poder apaciguador y las alegrías que me dispensaron elevaron mi espíritu a un nivel que nunca había alcanzado al estudiar los autores de nuestros países occidentales. Cuando se examinan los escritos de Oriente, la vida parece un edén lleno de rosas y bañado incesantemente por el sol ‘En las sonrisas y caricias de una dulce enemiga, en el fuego que consume



En esta reflexión Victor Frankenstein habla sobre la Antigüedad clásica y su lugar en el sistema educativo, un tema muy actual entonces, y que aparecerá también en otras novelas góticas. Victor Frankenstein parte de la distinción entre ciencias (Victor Frankenstein) y letras (Clerval); pero nótese que esta distinción no se plantea desde la oposición, sino desde la complementariedad (Victor Frankenstein afirma tener también un interés por los estudios de su amigo Clerval), o, simplemente, como una cuestión de gustos. En cambio, la alusión a Grecia y Roma se plantea dentro de la oposición entre lenguas orientales y lenguas occidentales. Esta división es también genérica: las lenguas orientales son más “femeninas”, mientras que “la poesía de Grecia y Roma” es “manly and heroical”. La presencia del latín y el griego en el sistema educativo, por tanto, no es una cuestión baladí, y tiene unas connotaciones que van más allá de lo que es estrictamente el aprendizaje de las lenguas clásicas. Éste es un debate que se está planteando en la sociedad inglesa cuando Mary Shelley escribe su obra, y, como se aprecia, queda reflejado en la novela. El planteamiento que hace Victor Frankenstein en esta reflexión no se hubiera podido concebir en épocas anteriores, y menos aún la posibilidad de ver las lenguas clásicas como una opción personal, motiva por un interés lúdico, mas que académico. El fragmento, por tanto, refleja los cambios que están ocurriendo dentro del sistema educativo inglés, dentro del cual se está replanteando el lugar que ocupan los clásicos grecolatinos.

En el apéndice III de esta tesis se ofrece un análisis general de la situación educativa en Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX. En el ámbito literario, son muy ilustrativas algunas obras de George Eliot, como *The Mill on the Floss* y *The Lifted Veil* (véase apéndice IV). En ambas se recogen reflexiones muy parecidas a la que hace Victor Frankenstein sobre el griego y el latín, las divisiones entre ciencias y letras, o la asignación de características femeninas o masculinas a las civilizaciones de Grecia y Roma. No cabe duda de que estas preocupaciones son un elemento más del mundo clásico que se recogen en las novelas, y que aparecen también concretamente en las novelas góticas.

---

vuestro propio corazón...’ ¡Qué distintas estas frases a la viril y heroica poesía de la Grecia y Roma clásicas!” (Shelley, 1980: 98-99).

## 2.5.- FRANKENSTEIN: ENTRE LA CIENCIA Y LO SOBRENATURAL

Al analizar la novela de *Frankenstein* en su conjunto, se advierte también la presencia de una tensión que se daba ya en la Antigüedad<sup>61</sup>, y que se recuperó con éxito en la literatura gótica: la tensión entre la razón y lo sobrenatural. Mary Shelley traslada esta tensión al ámbito de la ciencia, que alcanza un nivel fronterizo con la superstición y la fantasía. La novela de *Frankenstein* inaugura así el género de la ciencia ficción<sup>62</sup>, término acuñado por Hugo Gernsback. En 1926 Gernsback utilizó el término “Scientifiction” en su revista *Amazing Stories* (ya en 1923 publicó un número de “Scientific Fiction” en la revista *Science and Invention*). Este término no tuvo mucho éxito, así que pronto lo cambió por el archiconocido de “science fiction” (en español sería más correctamente “ficción científica”, pero finalmente se ha impuesto el término “ciencia ficción”). De acuerdo con Estébanez Calderón (1999), la ciencia ficción es un tipo de “relatos de anticipación del futuro, es decir, narraciones cortas cuya trama argumental versa sobre acontecimientos fantásticos que ocurren en un mundo futuro, imaginado desde la previsión de sus posibilidades de desarrollo en relación con los avances científicos y técnicos del momento”. Sin embargo, no siempre la acción transcurre en un futuro lejano (como en *The Last Man*), sino en el mismo presente, o incluso en el pasado (como ocurre en *Frankenstein*, donde la acción se sitúa en el siglo XVIII). En este sentido resulta también muy acertada la definición del término que dan Gallego y Sánchez:

La ciencia ficción es un género de narraciones imaginarias que no pueden darse en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escenario narrativo, basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas,

---

<sup>61</sup> Es el caso de la carta de Plinio el Joven sobre fantasmas, un texto latino que fue releído como gótico durante el Romanticismo (vid. García Jurado, 2002a). Se sabe que Mary Shelley leyó las cartas de Plinio el Joven durante los meses de abril y mayo de 1817, justo en el momento en que ella y su marido hacían las correcciones de *Frankenstein* (vid. Jones (ed.), 1946: 78-79). Su marido, Percy B. Shelley, las leyó un año antes, en el mes de agosto de 1816 (vid. Jones (ed.), 1946: 55-56).

<sup>62</sup> Muchos críticos consideran *Frankenstein* como la primera novela de este género, aunque algunos le atribuyen este puesto a algunos cuentos de Edgar Allan Poe.

pero de tal modo que lo relatado es aceptable como especulación racional (Gallego y Sánchez, 2003).

En cualquier caso, es importante advertir que el término de “ciencia-ficción” siempre remite a esta tensión entre la razón (“ciencia”) y lo sobrenatural (“ficción”)<sup>63</sup>. Esto se observa claramente en la novela de Shelley, pues el propio Victor Frankenstein experimenta en su formación como científico el estado fronterizo de estos dos conceptos. En el siguiente parlamento, él mismo explica cómo evolucionó el proceso que lo llevó desde el más absoluto escepticismo al descubrimiento de lo sobrenatural (cursiva de la autora de la tesis; se señalan así algunas de las palabras o frases clave que marcan la alternancia entre la razón y lo sobrenatural, la ciencia y la ficción):

One of the phaenomena which had peculiarly attracted my attention was the structure of the human frame, and, indeed, any animal endued with life. Whence, I often asked myself, did *the principle of life* proceed? It was a bold question, and one which has ever been considered as *a mystery*; ... I revolved these circumstances in my mind and determined thenceforth to apply myself more particularly to those branches of natural philosophy which relate to physiology. Unless I had been animated by an almost *supernatural enthusiasm*, my application to this study would have been irksome and almost intolerable. To examine the causes of life we must first have recourse to death ... In my education *my father had taken the greatest precautions that my mind should be impressed with no supernatural horrors*. I do not ever remember to have trembled at a tale of superstition or to have feared the apparition of a spirit. Darkness had no effect upon my fancy, and a churchyard was to me merely the receptacle of bodies deprived of life ... Now I was led to examine the cause and progress of this decay and forced to spend days and nights in vaults and charnel-houses ... I saw how the fine form of man was

---

<sup>63</sup> Lo que no quiere decir que el enunciado se cumpla a la inversa: es decir, no toda tensión entre la razón y lo sobrenatural es ciencia-ficción.

degraded and wasted; I beheld the corruption of death succeed to the blooming cheek of life; ... *until from the midst of this darkness a sudden light broke in upon me* ...<sup>64</sup>. I was surprised that among so many men of genius who had directed their enquiries towards the same science, that I alone should be reserved to discover so astonishing a secret. Remember, I am not recording the vision of a madman. ... *Some miracle might have produced it*, yet the stages of the discovery were distinct and probable. After days and nights of incredible labour and fatigue ... *I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter*<sup>65</sup> (Shelley, 1969: 51-52).

El pasaje no deja lugar a dudas: por lo menos en la literatura, lo científico puede llegar a entrar en el campo de la ficción, y lo sobrenatural es, a veces, el impulso necesario para el avance de la ciencia. Y aunque no es hasta la novela de Mary Shelley cuando la crítica moderna empieza a hablar propiamente de “ciencia ficción”, lo cierto es que ya en épocas anteriores también aparecen juegos semejantes, donde la ciencia y

<sup>64</sup> Nótese cómo, en el instante del descubrimiento, la metáfora que utiliza la autora con la oposición entre la luz y la oscuridad, insiste en la tensión entre la razón y lo sobrenatural. Además, a lo largo de todo este pasaje, el narrador contrapone continuamente el racionalismo a los posibles fenómenos sobrenaturales, lo que recuerda precisamente la lucha intelectual que mantienen el filósofo y el fantasma en el relato de Plinio.

<sup>65</sup> “Uno de los fenómenos que más vivamente me habían interesado era la composición de la estructura humana y la de todos los animales vivos. Me preguntaba al respecto de dónde procedía *el origen de la vida*; delicada cuestión que siempre había sido considerada como un *misterio insondable*. (...) Yo había reflexionado sobre estas cuestiones terminando por decidir que consagraría preferentemente mis estudios a las ramas de la filosofía natural que tuvieran relación con la fisiología. Si no me hubiese animado un *fervor sobrehumano*, esa clase de estudios me hubieran parecido en extremo fatigosos, casi insostenibles. Para hallarme en condiciones de penetrar en los secretos de la vida tuve que comenzar por introducirme en el estudio de la muerte; (...) Al educarme, *mi padre había procurado que mi espíritu no sintiera miedo ante el horror de lo sobrenatural*. No recuerdo que nunca me haya hecho temblar una fábula inspirada por la superstición, ni que haya temido la aparición de un espectro. La oscuridad no provocaba ningún trastorno en mi imaginación y un cementerio no era a mis ojos más que el reducto donde reposaban los cuerpos privados de vida (...). Para poder examinar las causas y las etapas de la descomposición me vi forzado a permanecer, días y noches enteros, en los panteones y las tumbas (...). Contemplé cómo la belleza corporal del hombre iba perdiéndose poco a poco aproximándose a la nada. Vi cómo la corrupción de la muerte reemplazaba al estallido de la vida. (...) *Hasta que un día, en el interior de mis tinieblas, una luz iluminó de pronto mi espíritu* (...); me admiró el hecho de que fuese yo, un recién llegado, quien encontrara la clave de tan extraordinario secreto en cuya búsqueda tantos hombres de gran inteligencia habían fracasado. (...) Recuerde usted que no le estoy narrando las fantasías de un loco (...). Sin duda *algún milagro posibilitó mi descubrimiento*, pero las etapas que recorrí en mi investigación fueron determinadas sistemáticamente y siempre estuvieron situadas *dentro de lo verosímil*. Tras jornadas enteras de inimaginable trabajo (...) *era ya posible para mí dar vida a una materia inerte*” (Shelley, 1980: 74-76).

la ficción también comparten espacio en la fantasía de los autores. De nuevo, retrocediendo hasta los clásicos grecolatinos, se hallan varios relatos que se han considerado estrechamente relacionados con el género de la ciencia ficción. Es el caso de ciertos relatos sobre viajes, como *Una Historia Verdadera*, de Luciano de Samosata, uno de los precursores de Julio Verne. No cabe duda de que la Revolución Industrial desempeña un papel muy significativo en la ciencia ficción moderna, algo que queda evidente en la novela de Mary Shelley, y que diferencia su narración de otras innovaciones literarias. Sin embargo, al igual que ocurre con lo gótico, parece que también aquí la literatura antigua y la literatura moderna comparten motivos y preocupaciones comunes con respecto a la ciencia ficción, y esto no deja de ser digno de reseñar.

### 3.- *FRANKENSTEIN; OR THE MODERN PROMETHEUS*: UNA TRAGEDIA GRIEGA

Además de los mitos que ya se han comentado, la novela de *Frankenstein* recrea otros cuyo referente literario puede situarse fundamentalmente en la tragedia griega. En este apartado se analizarán tres de estos mitos trágicos: Prometeo (Esquilo), Medea (Eurípides) y Edipo (Sófocles). Esto permitirá también estudiar el motivo común a estas tres tragedias, la transgresión, un elemento que Shelley desarrolla ampliamente en su novela; asimismo, será oportuno explicar cómo se refleja la estructura general de la tragedia griega en la obra de Shelley.

#### 3.1.- ESQUILO, “THE FATHER OF GREEK TRAGEDY”

“El padre de la tragedia griega”. De esta forma se refiere Mary Shelley al dramaturgo griego en el prefacio que escribe para la obra de su marido, *Prometheus Unbound*. Por ello, no debe extrañar que la primera referencia clásica de *Frankenstein* sea la del mito de Prometeo, que es precisamente el tema principal de la novela. El mito de Prometeo (en sus dos variantes, como “benefactor de la humanidad” y como “creador de la humanidad”) se recibe y se reinterpreta ampliamente en el ambiente intelectual del Romanticismo y durante todo el siglo XIX. Prometeo es un símbolo: es el símbolo de la filantropía, la imagen de un poderoso benefactor que se alza a favor de los

hombres ante los dioses; encarna también, por tanto, la idea del protector que lucha por la justicia social, que se reflejó en los movimientos obreros del siglo XIX<sup>66</sup>. Naturalmente, todas estas connotaciones superan cualquier referencia literaria, tanto de la Antigüedad, como de la época moderna. No obstante, Shelley es muy consciente de las raíces literarias del mito, especialmente de la obra de Esquilo (que en su diario menciona en varias ocasiones, por lo menos desde 1816)<sup>67</sup>. Puesto que son muchos los aspectos que Shelley recoge de este mito, se hará un breve resumen de él antes de centrar el estudio en Esquilo, y se hará una exposición detallada de todos los elementos que lo integran y de la evolución que tuvo en la Antigüedad y en épocas posteriores.

El mito de Prometeo<sup>68</sup> es muy complejo, y está compuesto, al menos, de dos episodios, cada uno de ellos dividido, a su vez, en un engaño y un castigo. En la primera parte del mito, Prometeo engaña a Zeus escondiéndole las mejores partes de los animales sacrificados y ofreciéndole, a cambio, un montón de huesos escondidos bajo una succulenta capa de grasa; en venganza, Zeus les quitó el fuego a los hombres, los protegidos de Prometeo. En la segunda parte, Prometeo roba el fuego a los dioses para devolvérselo a los hombres; esta vez el castigo de Zeus será doble: encadena a Prometeo a una piedra, donde un águila devora eternamente su hígado, y a los hombres les envía a Pandora, mujer fabricada por Hefesto, que abrió la tinaja donde se guardaban todos los males<sup>69</sup>. Las dos fuentes más conocidas para este mito son Esquilo (que pone en escena el martirio del titán) y Hesíodo (que en *La Teogonía* y *Los trabajos y los días* transmite toda la historia precedente); sin embargo, como expondré posteriormente, el mito de Prometeo tiene muchas variantes, que han influido también en gran medida en su configuración.

Si bien las dos fuentes principales del mito de Prometeo, Hesíodo y Esquilo, presentan al titán tan sólo como protector de la raza humana (con algunas diferencias entre los dos relatos: Hesíodo destaca el carácter astuto y falaz de Prometeo, mientras

<sup>66</sup> Tuvo un impacto importante en las teorías de Karl Marx (vid. Baldick, 1987: 121-140).

<sup>67</sup> No se sabe la fecha exacta en que Mary Shelley leyó el *Prometeo* de Esquilo, pues no se conserva la parte de su diario que abarca de mayo de 1815 hasta julio de 1816 (muy probablemente la época en que Shelley concibió su novela).

<sup>68</sup> Para un análisis detallado sobre la configuración del mito de Prometeo y sus diferentes representaciones en la literatura europea, vid. Trousson (1976).

<sup>69</sup> Sobre el mito de Prometeo, vid. Grimal (1981: s. v. "Prometeo").

que Esquilo subraya su papel como “benefactor de los hombres”), sin embargo, se extendió en la literatura la versión de Prometeo como creador de los hombres, motivo que, pese a haber sido transmitido por fuentes más secundarias, ha tenido una gran fortuna en la literatura posterior, hasta el punto de convertirse en un elemento fundamental del mito<sup>70</sup>. Pero ya en los siglos II y III se habían fusionado algunos motivos esenciales del mito, principalmente el fuego, que pasó a referirse tanto al elemento robado a los dioses, como a la metáfora de la vida que Prometeo insufla en el hombre de barro. Esto es especialmente evidente en *Frankenstein*, donde, como se verá a continuación, el símbolo del fuego es utilizado frecuentemente con el significado de creación.

En los dos próximos subapartados se tratarán dos aspectos del mito de Prometeo que se proyectan directamente en la novela de Mary Shelley: el simbolismo del fuego (*Prometheus Pyrophoros*), y la imagen de Prometeo como creador de los hombres (*Prometheus Plasticator*). No obstante, como ya se ha adelantado, estos dos “Prometeos” están en constante interacción y remiten en todo momento el uno al otro. Siguiendo así el significado y la evolución del mito, se podrá representar aproximadamente el momento de desarrollo en el que el mito llega a Mary Shelley en el siglo XIX, y las novedades que su lectura romántica aporta al mito clásico.

#### A) SIMBOLISMO DEL FUEGO. *PROMETHEUS PYROPHOROS*

En el mito de Prometeo destaca el simbolismo del fuego, y por eso en muchos casos se habla de *Prometheus Pyrophoros*. Pero el símbolo del fuego<sup>71</sup> es muy sugerente en toda la literatura universal. Ballesteros (1998: 105) llama la atención sobre dos de las escenas de *Frankenstein*, en las que se observa la transcendencia del fuego y su simbología. Una de ellas refleja el momento en que el monstruo, que está descubriendo el mundo que lo rodea, se encuentra con el fuego por primera vez:

<sup>70</sup> “Parece una leyenda tardía, pero debió tener fuerte arraigo”, indica Gallardo (1995: 235).

<sup>71</sup> Es simbolismo del fuego fue analizado en profundidad por Bachelard en *La Psychanalyse du feu* (1938), donde habla del “complejo de Prometeo”.

One day, when I was oppressed by cold, I found a fire which had been left by some wandering beggars, and was overcome with delight at the warmth I experienced from it. In my joy I thrust my hand into the live embers, but quickly drew it out again with a cry of pain. How strange, I thought, that the same cause should produce such opposite effects!<sup>72</sup> (Shelley, 1969: 104).

Esta primera experiencia con el fuego le muestra algunas paradojas: el fuego calienta, y permite preparar comida, pero también es capaz de hacer daño y de destruir; como el padre que, habiéndolo creado, puede también abandonar a su criatura. El monstruo aprende pronto, y pone en práctica sus conocimientos cuando entra en contacto con la familia De Lacey. Al principio, por ganarse su amistad, corta leña para ellos, sabiendo que esto les dará un fuego con el que abrigarse; pero al sentir el desprecio de la familia, los mismos leños le sirven para su venganza, y quema con ellos la casa, dando así rienda suelta a una ya incontrolada “ira narcisista”:

I discovered also another means through which I was enabled to assist their labours. I found that the youth spent a great part of each day in collecting wood for the family fire; and, during the night, I often took his tools, the use of which I quickly discovered, and brought home firing sufficient for the consumption of several days

I remember, the first time that I did this, the young woman, when she opened the door in the morning, appeared greatly astonished on seeing a great pile of wood on the outside. She uttered some words in a loud voice, and the youth joined her, who also expressed surprise. I observed, with pleasure, that he did not go to the forest that day, but spent it in repairing the cottage, and cultivating the garden<sup>73</sup> (Shelley, 1969: 111).

---

<sup>72</sup> “Un día en que el frío me torturaba descubrí, por azar, la hoguera que debía haber encendido algún vagabundo. Tuve una gran alegría al notar la sensación de calor que se desprendía de ella. Contento por el hallazgo, quise poner las manos sobre las brasas, pero las saqué de inmediato, aullando de dolor. Comprobé, extrañado, que la misma causa podía tener dos efectos contrapuestos” (Shelley, 1980: 146).

<sup>73</sup> “De este modo pude encontrar una forma de ayudarles en su trabajo. Había observado que el muchacho gastaba una buena parte de su tiempo en hacer leña para el hogar familiar. Protegido por la



But again, when I reflected that they had spurned and deserted me, anger returned, a rage of anger; and, unable to injure any thing human, I turned my fury towards inanimate objects. As night advanced, I placed a variety of combustibles around the cottage; and, after having destroyed every vestige of cultivation in the garden, I waited with forced impatience until the moon had sunk to commence my operations.

As the night advanced, a fierce wind arose from the woods, and quickly dispersed the clouds that had loitered in the heavens: the blast tore along like a mighty avalanche, and produced a kind of insanity in my spirits, that burst all bounds of reason and reflection. I lighted the dry branch of a tree, and danced with fury around the devoted cottage, my eyes still fixed on the western horizon, the edge of which the moon nearly touched. A part of its orb was at length hid, and I waved my brand; it sunk, and, with a loud scream, I fired the straw, and heath, and bushes, which I had collected. The wind fanned the fire, and the cottage was quickly enveloped by the flames, which clung to it, and licked it with their forked and destroying tongues<sup>74</sup> (Shelley, 1969: 138-139).

---

noche, me apoderaba de sus instrumentos, cuyo manejo me fue fácil aprender, y cortaba suficiente cantidad de leña como para aprovisionarles durante varios días.

Recuerdo que, la primera vez que lo hice, cuando, por la mañana, la joven abrió la puerta, quedó muy asombrada al ver, ante la casa, tan gran cantidad de leña. Lanzó algunos gritos y atrajo la atención de su joven compañero que mostró, también, igual sorpresa. Observé satisfecho que aquel día el muchacho no fue al bosque y dedicó su tiempo a hacer pequeñas reparaciones en la casa y a cultivar el huerto” (Shelley, 1980: 156).

<sup>74</sup> “Pero diciéndome en seguida que ellos me habían rechazado, dejándome sumido en la desesperación, sentía como una cólera ciega y brutal volvía a hacer presa en mí. Puesto que no estaba en condiciones de vengarme de los seres humanos, volcaría mis ansias de violencia sobre las cosas inanimadas. Avanzada ya la noche, acumulé enormes haces de leña en torno al chalet y arrasando la vegetación que lo rodeaba y destrozando las verduras del huerto, esperé la desaparición de la luna para entregarme a mi vengativa tarea.

El fuerte viento que comenzó a soplar en dirección al bosque dispersó las nubes y alejó la posibilidad de que lloviera. En pocos segundos arreció en su violencia hasta convertirse en un imponente huracán que me sumió en una especie de locura, arrinconando cualquier vestigio de mi razón. Prendí fuego a una rama seca y comencé una rabiosa danza en torno al chalet, con los ojos vueltos hacia el este en donde la luna comenzaba a rozar el horizonte. Despareció finalmente el astro y, entonces, prorrumpiendo en aullidos y blandiendo mi antorcha, fui encendiendo la leña que con tanto cuidado había

La vida del monstruo depende del fuego, y gira entorno al fuego. El fuego está presente en su “nacimiento”<sup>75</sup>, y con el fuego decide autoinmolarse<sup>76</sup>. Es un elemento, por tanto, con una gran carga simbólica, que está presente a lo largo de toda la novela. Se verá, a continuación, cuál es el alcance de este símbolo, y cuáles son los diferentes significados que se activan en la novela.

En primer lugar, el fuego es metáfora del conocimiento. En este sentido la aplica el propio Prometeo, que con el fuego entregó a los mortales todas las artes, y los hizo “ἐννοους (...) καὶ γρενῶν ἐπηβόλους”<sup>77</sup> (A. Pr.444). También aparece este mismo significado en el *Génesis*, donde “el árbol del bien y del mal” prometía ser, para Adán y Eva, la puerta a la sabiduría. En las dos tradiciones, la clásica y la judeocristiana, la acción que se lleva a cabo (robar el fuego o comer de la manzana) tiene graves consecuencias, pues supone desafiar la autoridad de los dioses. Concretando todavía más este significado del fuego, aparece también una de las manifestaciones del conocimiento: la palabra, un elemento de capital importancia que, si bien está ausente en el mito de Prometeo<sup>78</sup>, es común a las otras dos tradiciones y a la novela de

---

amontonado. El viento avivaba las llamas y, pronto, la casa desapareció tras una densa cortina de fuego, que la envolvía lamiéndola con sus lenguas ardientes” (Shelley, 1980: 193).

<sup>75</sup> Aunque en la novela no se hace explícito de qué manera logra Victor Frankenstein dar la vida al ser que ha creado, sí hay elementos en la escena que hacen presente el fuego: “It was on a dreary night of November, that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a *spark* of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my *candle* was nearly burnt out, when, by the glimmer of the *half-extinguished light*, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs” (Shelley, 1969: 57. Cursiva de la autora de la tesis).

<sup>76</sup> Al igual que su “nacimiento”, tampoco queda claro en la novela cómo es el final del monstruo, o si muere finalmente, pues Walton no lo presencia, y el lector tan sólo cuenta con las palabras que el propio monstruo dice al respecto: “‘But soon’, he cried, with sad and solemn enthusiasm, ‘I shall die, and what I now feel be no longer felt. Soon these burning miseries will be extinct. I shall ascend my funeral pile triumphantly, and exult in the agony of the torturing flames. The light of that conflagration will fade away; my ashes will be swept into the sea by the winds. My spirit will sleep in peace; or if it thinks, it will not surely think thus. Farewell’. He sprung from the cabin-window, as he said this, upon the ice-raft which lay close to the vessel. He was soon borne away by the waves, and lost in darkness and distance” (Shelley, 1969: 223).

<sup>77</sup> “Seres dotados de inteligencia y en señores de sus afectos” (traducción de Perea Morales, 2000: 288).

<sup>78</sup> La única referencia al lenguaje en la tragedia de Esquilo es con respecto a la escritura: “También el número, destacada invención, descubrí para ellos, y la unión de las letras de la escritura, donde se

*Frankenstein*, sobre todo en relación con el *Prometheus Plasticator*, del que se hablará posteriormente. El evangelio de Juan afirma que “Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios” (Jn.1.1); esto es, Dios no sólo crea con la palabra, como narra el *Génesis*, sino que él mismo es la palabra. De acuerdo con la tradición judía, un rabino logró infundir vida a un Gólem dibujando la palabra “adam” (“hombre”) en la tierra; se cuenta también la leyenda de un Gólem que vivía gracias a la palabra “emet” (“verdad”) escrita en su frente, y moría cuando alguien lograba borrarle la primera letra (“met” significa “muerte”)<sup>79</sup>. Nótese cómo en estas dos mitologías la palabra está en relación estrecha con la creación y se le otorga una innata capacidad creadora. La novela de *Frankenstein* también se hace eco de este motivo, como se advierte en la importancia del lenguaje en la formación de la identidad del monstruo, que encuentra en las palabras el medio de acceder a los libros<sup>80</sup>. En todos estos mitos, por tanto, la palabra no es sólo una vía para el conocimiento, sino también un instrumento de poder, tanto para el creador como para el ser creado.

En segundo lugar, el fuego es símbolo de vida, otro de los significados con que se aplica en la novela de *Frankenstein*, y que también está muy en relación con la versión del *Prometheus Plasticator*. Nótese que, a diferencia de la tragedia de Esquilo, donde Prometeo revela a los hombres el secreto del fuego, Shelley no revela el secreto de la creación descubierto por Victor Frankenstein. La vida que el científico logra infundir al monstruo le otorga, igualmente, la capacidad de adquirir conocimiento, y, de este modo, en la novela se asiste al proceso de formación por el que la nueva criatura va desarrollando su inteligencia. Sobre este hecho cabe advertir las diferencias entre la novela y la tradición judía, pues el Gólem, al contrario que el monstruo de Frankenstein, recibe de una sola vez la capacidad de raciocinio, y no tiene posibilidad de

---

encierra la memoria de todo, artesana que es madre de las Musas” (traducción de Perea Morales, 2000: 289); en otro pasaje, se alude al poder de curación de las palabras, desde el punto de vista emocional: “¿No sabes, Prometeo, que para un temple enfermo los únicos médicos son las palabras?” (traducción de Perea Morales, 2000: 286). En ninguno de los dos casos se emplea claramente la palabra como símbolo del conocimiento o de la creación.

<sup>79</sup> Vid. Glinert (2001: 80).

<sup>80</sup> Sobre esto, *vid.* la interpretación lacaniana del mito de Frankenstein que recoge Kerckmar (1996).

evolucionar<sup>81</sup>. Nótese, sin embargo, que el Gólem y el monstruo de Frankenstein comparten su titanismo, una característica que tienen también en común con Prometeo<sup>82</sup>.

Por último, el fuego es símbolo de tecnología, y en este sentido existe una correspondencia directa entre el mito de Prometeo y la novela de *Frankenstein*: los hombres, antes de conseguir el fuego

κοῦτε πλινθυφεῖς  
δόμους προσείλους ἦσαν, οὐ ξυλουργίαν.  
κατώρυχες δ' ἔναιον ὥστ' ἀήσυροι  
μύρμηκες ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις<sup>83</sup> (A.Pr.450-453);

sin embargo, gracias al fuego, Prometeo les dio también la agricultura, la ganadería, la medicina, la preparación de los alimentos, y el trabajo de los metales (A. Pr.437-506). En la novela de Shelley, el fuego es la ciencia (concretamente la medicina) que utiliza el doctor Frankenstein para su creación<sup>84</sup>. La misma pregunta surge de las dos historias:

<sup>81</sup> A este respecto es interesante la reflexión de Rowen (1992), que señala las diferencias entre el Gólem (que recibe directamente el conocimiento), el homúnculo (que se desarrolla como un ser humano, y al igual que éste va adquiriendo el conocimiento progresivamente) y el autómeta (que, como el Gólem, recibe directamente su forma completa, pero no sale de una sola pieza, sino de varias, y nunca llegará a la perfección de las otras dos creaciones en cuanto a capacidad de raciocinio). Rowen señala asimismo la situación fronteriza del monstruo de Frankenstein: creado a partir de varias piezas, nace con su forma completa (como el autómeta), pero va adquiriendo progresivamente su conocimiento (como el homúnculo).

<sup>82</sup> Yousef (2002) ha interpretado el titanismo de Frankenstein como un contraste con su “dependencia infantil” y su “vulnerabilidad”: “Although the full-grown body he is brought to life in enables his physical survival, its monstrous size points to infantile dependence and vulnerability as the conditions that Frankenstein’s conception denies”.

<sup>83</sup> “No conocían las casas de adobes cocidos al sol, ni tampoco el trabajo de la madera, sino que habitaban bajo la tierra, como las ágiles hormigas, en el fondo de grutas sin sol” (traducción de Perea Morales, 2000: 289).

<sup>84</sup> Nótese también cierto paralelismo con la historia bíblica de Caín y sus descendientes, que fueron los creadores de la agricultura, la metalurgia y la música (empezando por el propio Caín, que era labrador): “Conoció Caín a su mujer, que concibió y parió a Enoc. Púsose aquél a edificar una ciudad, a la que dio el nombre de Enoc, su hijo. A Enoc le nació Irad, e Irad engendró a Mejuyael; Mejuyael a Matusael, y Matusael a Lamec. Lamec tomó dos mujeres, una de nombre Ada, otra de nombre Sela. Ada parió a Jabel, que fue el padre de los que habitan tiendas y pastorean. El nombre de su hermano fue Jubal, el padre de cuantos tocan la cítara y la flauta. También Sela tuvo un hijo, Tubalcaín, forjador de instrumentos cortantes de bronce y hierro” (Génesis, 4: 17).

¿acaso la tecnología es en sí misma un desafío a la divinidad y, por tanto, un mal que debe ser castigado?

El deseo de conocimiento (y de gloria) lleva al hombre a cometer lo que, desde la perspectiva de los dioses, es un acto de soberbia y de insubordinación: atreverse a crear vida, como Dios creó a Adán. Como ha podido comprobarse, el tema de la creación está también de alguna forma relacionado con toda la simbología del fuego presente en el mito de Prometeo (fuego como conocimiento, palabra, vida y tecnología), y funciona simultáneamente con estas metáforas. La Creación era ya una cuestión polémica en tiempos de Mary Shelley, pues, aunque faltaba medio siglo para la publicación de *El origen y la evolución de las especies* de Darwin, comenzaban a conocerse las teorías de Erasmus Darwin<sup>85</sup>, abuelo del científico y precursor de las ideas que luego se plasmarían en el afamado libro. Pero, además, los mismos avances científicos de la época eran una fuente de inspiración para Shelley. Recuérdese que era el momento en que el galvanismo<sup>86</sup> estaba en pleno auge, y se estaban llevando a cabo muchos experimentos sobre esta novedad científica (antecedente de los desfibriladores cardíacos actuales). En esta línea fueron muy comentados los experimentos del médico escocés Andrew Ure, que logró reactivar los músculos de la cara de un delincuente que acababa de ser ahorcado, provocando con ello gran terror en la sala. Inspirada y sorprendida por todos estos experimentos, Mary Shelley pensó que “perhaps a corpse would be reanimated”<sup>87</sup> (Shelley, 1969: 9), y escribió así la que ahora se reconoce como su obra maestra.

El fuego, a su vez, se presenta en relación con otro elemento central de la obra, que actúa como contrario: el hielo (véase Ballesteros, 1998: 104-113). El hielo es un elemento consustancial a los escenarios en los que aparece el monstruo, como los Alpes suizos o el Polo Norte. El contraste con el fuego queda visualmente representado en la

---

<sup>85</sup> El científico (Erasmus Darwin, 1731-1802) es nombrado tanto por Mary Shelley en la introducción que redactó para su novela en 1831, como por Percy Bysshe Shelley en el prefacio de 1817.

<sup>86</sup> Se llama “galvanismo” a la teoría de Luigi Galvani (1737-1798), que descubrió que la electricidad podía provocar contracciones musculares, en animales vivos y muertos. Sus descubrimientos fueron explicados en parte por Alessandro Volta (1745-1827), creador de la pila voltaica. Mary Shelley también estaba familiarizada con las teorías y los experimentos sobre electroquímica de Humphry Davy (1778-1829).

<sup>87</sup> “Quizá fuera posible reanimar un cadáver”.

sublime escena final, en que el monstruo decide autoinmolarse junto con el cadáver de su creador en una impactante pira helada. Un hielo que, como señala Ballesteros (1998: 113), en realidad es un espejo, un nuevo estanque donde creador y criatura encuentran por fin su propio yo.

#### B) LA CREACIÓN DE LOS HOMBRES. *PROMETHEUS PLASTICATOR*

El testimonio más antiguo en la literatura griega que refleja la idea de Prometeo como creador de los hombres es un fragmento de Filemón (siglo IV a. C.), conservado en la *Antología* de Juan Estobeo (frag. 89 Edmonds, en Stob.*Flor.*2.27): “τί ποθ’ ὁ Προμηθεύς, ὃ λέγουσ’ ἡμᾶς πλάσαι καὶ τᾶλλα πάντα ζῶα. Τοῖς μὲν θηρίοις ἔδωχ’ ἐκάστω κατὰ γένος μίαν φύσιν”<sup>88</sup>. En época helenística Apolodoro de Atenas (Apollod. *Bibliotheca*.1.7.1-ss.) recoge esta misma idea en su *Biblioteca*: “Προμηθεύς δὲ ἐξ ὕδατος καὶ γῆς ἀνθρώπους πλάσας ἔδωκεν αὐτοῖς καὶ πῦρ, λάθρα Διὸς ἐν νάρθηκι κρύψας”<sup>89</sup>. En el siglo II d. C. Pausanias se refiere a unas piedras en forma de hombres que se encuentran en Panopeo, restos, según se cuenta en la ciudad, de la arcilla con que Prometeo moldeó a los hombres:

Πανοπεύσι δὲ ἐστὶν ἐπὶ τῇ ὁδῷ πλίνθου τε ὠμῆς οἴκημα οὐ μέγα καὶ ἐν αὐτῷ λίθου τοῦ Πεντελῆσιν ἄγαλμα, ὃν Ἀσκληπιόν, οἱ δὲ Προμηθεά εἶναι φασί. Καὶ παρέχονται γε τοῦ λόγου μαρτύρια. Λίθοι κεῖνται σφισίν ἐπὶ τῇ χαράδρᾳ, μέγεθος μὲν ἐκάτερος ὡς φόρτον ἀποχρῶντα ἀμάρξης εἶναι, χρῶμα δὲ ἐστὶ πηλοῦ σφισιν, οὐ γεώδους ἀλλ’ οἷος ἂν χαράδρας γένοιτο ἢ χειμάρρου ψαμμώδους, παρέχονται δὲ καὶ ὁσμὴν ἐγγύτατα χρωτὶ ἀνθρώπου. Ταῦτα ἔτι λείπεσθαι τοῦ πηλοῦ λέγουσιν ἐξ οὗ καὶ

<sup>88</sup> “Me pregunto por qué Prometeo, que, según dicen, nos creó a nosotros y a todos los demás animales, otorgó a cada una de las criaturas una naturaleza según su linaje”.

<sup>89</sup> “Prometeo modeló a los hombres con agua y tierra y les dio además el fuego, oculto en una férula, sin conocimiento de Zeus” (traducción de Rodríguez de Sepúlveda, 2002: 20).

ἅπαν ὑπὸ τοῦ Προμηθέως τὸ γένος πλασθῆναι τῶν ἀνθρώπων<sup>90</sup>  
(Paus.10.4.4)

En esta misma época, Luciano de Samosata escribe su diálogo *Prometeo o el Cáucaso*, un magnífico alarde de la retórica sofística; en el diálogo, Hermes, dirigiéndose al titán, le acusa de haber modelado “τοὺς ἀνθρώπους ἀνέπλασας, πανουργότατα ζῶα, καὶ μάλιστα γε τὰς γυναῖκα”<sup>91</sup> (Luc. *Prom.*3). Cuando llega el momento de su defensa, Prometeo describe en qué ha consistido su “arte de escultor”, basándose explícitamente en Hesíodo:

Καὶ δὴ κατὰ τὸν ποιητικὸν λόγον, “γαῖαν ὕδρι φύρας” καὶ  
διαμαλάξας ἀνέπλασα τοὺς ἀνθρώπους, ἔτι καὶ τὴν Ἀθηνᾶν  
παρακαλεσας συνεπιλαβέσθαι μοι τοῦ ἔργου. (...) ἐκ πηλοῦ ζῶα  
ἐποίησα καὶ τὸ τέως ἀκίνητον εἰς κίνησιν ἤγαγον<sup>92</sup> (Luc. *Prom.*13).

Sin embargo, como se indica en una explicación a pie de página de la edición española de Alsina (1974: 83n), la cita de Hesíodo “se refiere al encargo de Zeus a Hefesto para que forme a Pandora, pues la leyenda de que Prometeo creó a los primeros hombres no aparece en la obra hesiódica”. He aquí un ejemplo claro de cómo ha podido surgir esta variante del mito de Prometeo: la confusión de estas dos historias, ya se produjera de forma consciente o inconsciente, probablemente haya sido uno de los factores que ha contribuido a la configuración del personaje de Prometeo como creador de los hombres. Por último, una variante totalmente diferente de las vistas hasta ahora es la que presenta Platón en su diálogo *Protágoras* (320d-322a). Según el filósofo,

---

<sup>90</sup> “En Panopeo hay junto al camino un edificio pequeño de ladrillo sin cocer, y en él una imagen de mármol pentélico, que dicen unos que es Asclepio y otros Prometeo, y presentan pruebas de lo que dicen. Junto a la torre hay dos piedras, cada una de un tamaño como para cargar un carro. Tienen el color del barro, no de la tierra, sino como de un torrente arenoso. Presentan también un olor muy parecido a la piel del hombre. Dicen que éstas quedan todavía del barro del que fue modelada toda la raza de los hombres por Prometeo” (traducción de Herrero Ingelmo, 2002: 348-349).

<sup>91</sup> “A los hombres, los seres más astutos que existen, sobre todo las mujeres” (traducción de Alsina, 1974: 78).

<sup>92</sup> “Como dice el poeta, ‘tras mezclar la tierra con el agua’ y amasarla, modelé a los hombres, e incluso llamé a Atenea para que me ayudara en mi obra (...). Modelé animales de barro e imprimí movimiento a lo que antes se hallaba inmóvil” (traducción de Alsina, 1974: 83).

todos los animales, incluidos los hombres, fueron creados por los dioses. Epimeteo se ocupó de distribuir “δυνάμεις ἐκάστοις ὡς πρέπει”<sup>93</sup> (Pl. *Prt.*320d), pero no se dio cuenta de que se iban gastando las capacidades de los animales, y no había dejado ninguna para el hombre. Cuando Prometeo ve lo ocurrido, y puesto que ya era demasiado tarde para entrar en la acrópolis de Zeus, roba de Hefesto y de Atenea el fuego y la sabiduría, respectivamente, y se los entrega a los hombres. La diosa Atenea, por otra parte, aparece en muchas fuentes iconográficas que, junto con las fuentes literarias citadas, documentan también el mito de Prometeo como creador de los hombres<sup>94</sup>.

La literatura latina contribuyó igualmente a la transmisión de esta variante del mito de Prometeo (al que se llamó *Prometheus plasticator*). El mito aparece en tres autores latinos: Higino (s.I a. C), Ovidio (s. I a. C.- I d. C.) y Juvenal (s. I-II d. C). En la fábula 142 Higino escribe “Prometheus Iapeti filius primus homines ex luto finxit”<sup>95</sup>. Los mismos términos (*lutus* y *finxo*) los utiliza también Juvenal en la sátira XIV:

... unus et alter  
fortisan haec spernant iuuenes, quibus arte benigna  
et meliore luto finxit praecordia Titan,  
sed reliquos fugienda patrum uestigia ducunt  
et monstrata diu ueteris trahit orbita culpae<sup>96</sup> (Iuv.14.33-37).

Ovidio, por su parte, describe más detalladamente este proceso de creación<sup>97</sup>:

<sup>93</sup> “Las capacidades a cada uno de forma conveniente” (traducción de Calonge Ruiz, Lledó Iñigo y García Gual, 2000: 389).

<sup>94</sup> Como se ha podido observar, las fuentes que recogen el mito de Prometeo como creador de los hombres son también muy dispares entre sí: Filemón no aclara si creó sólo un hombre o varios; Higino transmite que Prometeo sólo creó varones; por el contrario, una cita de Menandro conservada en Luciano afirma que sólo creó a la mujer; para Luciano de Samosata, Prometeo creó a hombres y mujeres. Muchos textos (y representaciones iconográficas) parecen coincidir, sin embargo, en la presencia de Atenea, como símbolo de sabiduría y conocimiento, en el momento de la creación (conceptos que ya están recogidos en la misma simbología del fuego). Para más información sobre las variantes de este mito, *vid.* Ruiz de Elvira (2000: 116-119) y Gallardo (1995: 235).

<sup>95</sup> “Prometeo, el hijo de Japeto, modeló a los hombres a partir del barro”.

<sup>96</sup> “Quizá rechace estos vicios algún que otro joven a quien el Titán modeló las entrañas con un arte apropiado o con mejor barro; pero a los demás los educan unos pasos paternos que deberían ser evitados y los seduce el ejemplo de unas viejas culpas largo tiempo enseñadas” (traducción de Villega Guillén, 2002: 336-337).



(tellus) quam satus Iapeto mixtam pluuiaribus undis  
finxit in effigiem moderantum cuncta deorum,  
pronaque cum spectent animalia cetera terram,  
os homini sublime dedit caelumque uidere  
iussit et erectos ad sidera tollere uultus.  
Sic, modo quae fuerat rudis et sine imagine, tellus  
induit ignotas hominum conuersa figuras<sup>98</sup> (Ov. *Met.* 1.82-88).

Finalmente, el cristianismo condenó al personaje de Prometeo por su rebeldía, pero al mismo tiempo dio un nuevo impulso a la versión de Prometeo como creador, sobre todo a partir de una mala interpretación de dos textos de Tertuliano, que llevaron a la identificación de Prometeo con Dios-Creador (*vid.* Frenzel, 1976: 392):

Viros enim iustitiae innocentia dignos deum nosse et ostendere a  
primordio in saeculum emisit spiritu diuino inundatos, quo  
praedicarent deum unicum esse, qui universa condiderit, qui hominem  
de humo struxerit (hic enim est uerus Prometheus), qui saeculum certis  
temporum dispositionibus et exitibus ordinavit<sup>99</sup> (Tert. *Apol.* 18.2).

Sed nihil tam barbarum ac triste apud Pontum quam quod illic  
Marcion natus est (...). Quidni? penes quem uerus Prometheus deus  
omnipotens blasphemiis lancinatur<sup>100</sup> (Tert. *Marc.* 1.1.4).

---

<sup>97</sup> Recuérdese que, como ya se ha señalado, Pollin (1965: 102-103) señaló las *Metamorfosis* de Ovidio como una de las principales fuentes literarias presentes en la novela de *Frankenstein; or the Modern Prometheus*.

<sup>98</sup> “Esa tierra que el vástago de Iápeto modeló, mezclándola con aguas de lluvia, hasta darle la figura de los dioses que todo lo gobiernan; y mientras los demás animales están naturalmente inclinados mirando a la tierra, dio al hombre un rostro levantado disponiendo que mirase al cielo y que llevase el semblante erguido hacia las estrellas. Así, la tierra que antes era un objeto tosco y sin forma, se transformó vistiéndose de figuras humanas antes desconocidas” (traducción de Ruiz de Elvira, 1992: 10).

<sup>99</sup> “Pues desde el comienzo Él envió al mundo hombres justos, dignos por su inocencia de conocer y dar a conocer a Dios, para que, inundados por el espíritu divino, predicaran que existe Dios único, que lo ha creado todo, que ha hecho al hombre de la tierra (éste es el verdadero Prometeo, que ha ordenado el transcurso del tiempo mediante la sucesión de estaciones)” (traducción de Castillo García, 2001: 106).

<sup>100</sup> “Pues no hay nada más inhumano y más cruel sobre el Ponto que el hecho de que naciera ese Marción (...). ¿Por qué no? Dios omnipotente, el verdadero Prometeo, está en manos del que es dilapidado con blasfemias”.

Como indica Frenzel (1976: 392), Tertuliano “lo que pretendía era negar la divinidad de Prometeo”, no equipararlo con Cristo, como hizo la literatura científica<sup>101</sup>. Sin embargo, el paralelismo era casi inevitable: de la misma forma que la imagen cinematográfica de Boris Karloff determinó para siempre la visión popular del aspecto físico del monstruo de Frankenstein, desde Tertuliano Prometeo se identifica con Dios (por cuanto a que creó a los hombres), y con Cristo (por cuanto a que sufrió por ellos). Así lo explica José Carlos Mainer (en Vázquez Medel, 1998):

Casi todos los hilos del destino de los hombres pasan por el héroe mitológico: los creó del miserable barro, les dio el conocimiento, sufrió por ellos un terrible castigo. Prometeo se identifica con Dios por su poder y con el hombre por su debilidad y su sufrimiento. (...) Y el inevitable sincretismo que daría nacimiento a lo que llamamos cultura occidental conformaría sobre el mito originario las ideas de un dios irritado, de un redentor mediador y de un héroe conocedor de todas las técnicas: los mitos de Adán y de Cristo se emparentaron estrechamente con el de Prometeo.

En Prometeo, por tanto, convergen las características de Dios y del hombre, lo que inmediatamente lo identifica con Cristo. Entra aquí en juego una de las tensiones propias de la literatura romántica: la tensión entre el paganismo (representado por la cultura grecolatina) y el cristianismo<sup>102</sup>. Así fue cómo, durante el Romanticismo, cobró nuevas fuerzas esta correspondencia entre Prometeo y Cristo, coincidiendo a su vez con “un renacimiento de Esquilo” (Frenzel, 1976: 394), por el que Mary Shelley sentía cierta predilección. Como se indicó al principio de este apartado, sobre el dramaturgo griego Shelley escribió: “The father of Greek tragedy does not possess the pathos of Sophocles, nor the variety and tenderness of Euripides; the interest on which he founds his dramas is often elevated above human vicissitudes into the mighty passions and

---

<sup>101</sup> Para más información sobre la evolución del mito de Prometeo a lo largo de las diferentes etapas históricas, *vid.* Frenzel (1976: 392-395).

<sup>102</sup> Sobre esta tensión, *vid.* capítulo XX “El Parnaso y el Anticristo” en Highet (1996: 218-258).

throes of gods and demigods”<sup>103</sup> (Mary Shelley, en Percy B. Shelley, 1959: 683). Esquilo, como indiqué anteriormente, destaca el carácter compasivo del héroe, un rasgo también en común con Cristo; debido a estas circunstancias, durante el siglo XIX el interés del mito quedó centrado principalmente en la injusticia del castigo que sufrió el Titán en defensa de la raza humana (Frenzel, 1976: 394).

El mito de Prometeo como creador de los hombres se siguió transformando a lo largo de la Historia de la Literatura, y se ha recreado en numerosas ocasiones antes de que Mary Shelley lo tomara como modelo para *Frankenstein*. En la introducción a su edición de *Frankenstein*, Ballesteros y Caporale (1999: 39-40) señalan algunos de los ejemplos más significativos dentro de la literatura inglesa, como el poema inconcluso en latín de John Milton, *Silvarum Liber*, donde se habla de las “Prometheae ...vestigia flammae” (“huellas de la llama prometeica”) de la humanidad<sup>104</sup>; o las *Characteristicks*, de Lord Shaftesbury, donde se describe al prototipo del poeta como un “second Maker, a just Prometheus, under Jove”<sup>105</sup>. Son ejemplos que demuestran que la imagen de Prometeo como creador de la raza humana estaba totalmente asentada en la literatura anglosajona.

Bajo esta nueva impronta que el Romanticismo otorgó al mito de Prometeo<sup>106</sup>, Mary Shelley escribe su novela *Frankenstein; or the Modern Prometheus*. De todo este mito, Shelley destaca en su obra uno de los aspectos clave de la tragedia de Esquilo: la compasión que siente Prometeo hacia las nuevas criaturas, los hombres, lo que le induce a robar el fuego a los dioses. Según esta lectura del mito, la transgresión de Prometeo y su desafío a los dioses no son motivados por la simple tentación del engaño (como en el

<sup>103</sup> “El padre de la tragedia griega no posee el patetismo de Sófocles ni la variedad y ternura de Eurípides; el interés en que basa sus obras dramáticas a menudo se eleva por encima de las vicisitudes humanas hasta las pasiones y angustias de los dioses y semidioses” (Shelley, en la nota introductoria al poema *Prometheus Unbound* de Percy B. Shelley, 1998: 10).

<sup>104</sup> La cita completa es: “Nec tu uatis opus diuinum despice carmen, / Quo nihil aetheros ortus, et semina caeli, / Nil magis humana commendat origine mentem, / Sancta Prometheae retinens uestigia flammae”.

<sup>105</sup> “Un segundo hacedor, un Prometeo justo, por debajo de Júpiter”.

<sup>106</sup> El transcendentalista norteamericano Thoreau se interesó igualmente por el titán, y tradujo al inglés la obra de Esquilo en 1843. Percy Bysshe Shelley también utilizó el mito de Prometeo para su poema *Prometheus Unbound*. Según señala Frenzel (1976: 394), Byron fue uno de los primeros líricos en presentar a Prometeo como “símbolo del hombre” en su poema “Prometheus”. El mito de Prometeo, por tanto, es recurrente durante el Romanticismo, y es tratado especialmente en el ámbito intelectual de Mary Shelley.

texto de Hesíodo), sino por un sentimiento altruista. Como han señalado varios autores<sup>107</sup>, Shelley recrea este aspecto de manera irónica, pues, al contrario que el titán, Victor Frankenstein es incapaz de mostrar ningún sentimiento empático hacia el monstruo (el verdadero error de Frankenstein, como indica Bloom (1965: 614): “his failure of love”<sup>108</sup>), y, en consecuencia, elude su responsabilidad como creador: “the subtitle of *Frankenstein, The Modern Prometheus*, is an ironic description of Frankenstein’s failure to care for his creature”<sup>109</sup> (Bennett, 1990). Como ya se comentó anteriormente, este razonamiento ha sugerido varias interpretaciones feministas, como la que sostiene Hustis (2003), según la cual “By focusing on the issues of paternal negligence and the need for responsible creativity ... *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* deconstructs the story of Prometheus as a masculinist narrative of patriarchal authority and (in)justice”<sup>110</sup>. Sin embargo, no hay que olvidar que en la sociedad del siglo XIX la figura de Prometeo adquiere una simbología muy compleja (como se advierte en su relación con la creación, la libertad, la filantropía y la revolución industrial, etc.) y que, por tanto, su interpretación en la novela de Shelley no puede reducirse únicamente a una lectura de género. Nótese, además, que la inversión del mito de Prometeo, que rehúye su responsabilidad en lugar de compadecerse de los hombres, supone también una inversión del mito cristiano del *Génesis*, de modo que Victor Frankenstein ya no aparece como Dios, sino como Satán<sup>111</sup>. Por último, hay otro elemento del mito que se ve modificado a partir de la lectura irónica que Mary Shelley hace de Prometeo: el personaje de Pandora. Shelley elimina la misoginia de las tradiciones cristiana (Eva) y clásica (Pandora), y, así, en su novela ya no es la mujer la que trae el mal a los hombres, sino el propio “Prometeo”, esto es, Victor Frankenstein.

<sup>107</sup> Vid. Hustis, 2003 y Bennett, 1990.

<sup>108</sup> “Su fallo de amor”.

<sup>109</sup> “El subtítulo de *Frankenstein, o el nuevo Prometeo* es una descripción irónica del fracaso de Frankenstein para atender a su criatura” (Bennett, 1990).

<sup>110</sup> “En la referencia a la negligencia paternal y la necesidad de responsabilidad hacia la creación, (...) *Frankenstein; o el nuevo Prometeo* deconstruye la historia de Prometeo como una narrativa masculina de la autoridad y la (in)justicia patriarcales”. Para otras interpretaciones feministas, *vid.* Gilbert y Gubar (1979) y Moers (1980).

<sup>111</sup> “Victor, who ought to correspond to God in this new creation, comes also to feel like Satan; he too bears a hell within him” (Baldick, 1987: 40).

Esquilo, como puede comprobarse, se transforma en las manos de Shelley, se mira desde el prisma de otro momento histórico, y se actualiza desde una nueva mentalidad. Pero este proceso no es directo. Lo visto hasta ahora demuestra que, aunque Shelley se fija en Esquilo, su lectura del trágico se ve inevitablemente contagiada por la intervención de otros factores: en primer lugar, se da una “fusión mítica”<sup>112</sup> entre varias tradiciones con paralelismos temáticos, como el mito del Gólem y el mito de Adán; en segundo lugar, influye el éxito que ha tenido a lo largo de la historia la tradición de Prometeo como creador de la humanidad, una variante que acaba por conceptualizar el mito; por último, están también presentes las interpretaciones del mito que han ido haciendo las generaciones precedentes, esto es, el impacto previo que ya había tenido el mito en la literatura universal y los aspectos que de él se habían destacado. En definitiva, la intertextualidad entre la literatura grecolatina y la literatura moderna no actúa de una forma simple (es decir, no hay una única vía que una al texto clásico con el lector moderno, el cual se ocuparía tan sólo de interpretar la obra desde su nueva perspectiva), sino que se pone en marcha un proceso complejo que activa simultáneamente varios factores, y de este modo, no sólo lo clásico influye en la literatura moderna, sino que las nuevas lecturas “modernizan” lo clásico. Se explican así los presupuestos que defendió más tarde T. S. Eliot (1951) sobre la acción de la intertextualidad: “The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new”<sup>113</sup>.

### 3.2.- SÓFOCLES Y EURÍPIDES: UN ACTO DE *ὕβρις*

Los tres principales mitos a los que se ha hecho referencia hasta ahora (el mito judío del Gólem, el mito judeocristiano del *Génesis*, y el mito griego de Prometeo, con todas sus variantes), junto con la obra de Shelley, tratan sobre un mismo tema: el deseo

<sup>112</sup> Según terminología de Antonio Prieto (1976: 141-191).

<sup>113</sup> “El orden existente está ya completo cuando llega una nueva obra; para que el orden persista después de la aparición de la novedad, es necesario que todo el orden existente se altere, aunque sea ligeramente; de esta forma, las relaciones, las proporciones y el valor de cada obra de arte se reajusta con respecto al conjunto; y en esto consiste la conformidad entre lo antiguo y lo nuevo”.

del hombre de igualarse a los dioses, bien por medio del conocimiento (Prometeo, *Génesis*), bien constituyéndose ellos mismos como creadores de vida (Frankenstein, mito del Gólem). Estas acciones suponen una transgresión de los límites establecidos, una caída en el exceso que condena el oráculo de Delfos: “nada en demasía”. Es un desafío a los dioses que trae consigo inevitablemente un castigo:

Τοιᾶσδ' ἐ τοι  
ἀμαρτίας σφε δεῖ θεοῖς δοῦναι δίκην,  
ὥς ἂν διδαχθῇ τὴν Σιὸς τυραννίδα  
στέργειν (...) (A. Pr.8-11)<sup>114</sup>.

Así lo afirma el personaje de la Fuerza en la obra de Esquilo. Prometeo será encadenado, la ciudad judía será destruida, Adán y Eva serán expulsados del paraíso, y el doctor Frankenstein será perseguido hasta la muerte. La acción sigue así la misma secuencia de hechos que quedó establecida en la tragedia griega: la satisfacción que el hombre siente de sí mismo (*κόρος*) puede llevarle a cometer un acto de soberbia (*ὑβρις*), ante lo que los dioses, movidos por la envidia (*φθόνος*) le envían primero una ceguera moral (*ἄτη*) que le impide ser consciente de su falta y, a continuación, su correspondiente *νέμεσις* o castigo. Ésta es precisamente la función de espíritus como Alastor<sup>115</sup>, que tienta a los hombres para después castigarlos. La solución a este conflicto se formula desde la filosofía estoica en época helenística: “Evitemos el exceso; ocupemos libre y felizmente el puesto que tenemos asignado en el cosmos (...). El hombre que por arrogancia se opone al orden previsto de las cosas está condenado a la ruina inevitable” (Burton Russell, 1977: 160). El mal, por tanto, surge de la transgresión de los límites señalados por los dioses y, una vez traspasados estos límites,

<sup>114</sup> “Preciso es que pague por este delito su pena a los dioses, para que aprenda a soportar el poder absoluto de Zeus” (traducción de Perea Morales, 2000: 273).

<sup>115</sup> Es la personificación femenina de Némesis. En este personaje mitológico se inspiró Percy Bysshe Shelley para escribir su poema *Alastor, or the spirit of Solitude*, otra de las influencias de la novela *Frankenstein*, como ya se ha visto.

es cuando empieza a configurarse el concepto del diablo como personificación de este mal (Russell, 1977).

El castigo de los dioses tiene como fin volver a llevar al individuo dentro de los límites marcados. En el pensamiento griego se acepta incluso la idea de castigo eterno, que sufren personajes míticos como Sísifo, Tántalo y Prometeo. De forma semejante también Mary Shelley recoge este concepto en su novela, y aplica una suerte de castigo eterno al doctor Victor Frankenstein: “Some destiny of the most horrible kind hangs over me, and I must live to fulfil it”<sup>116</sup> (Mary Shelley, 1969: 181). En el cristianismo, este concepto del castigo eterno se materializó en el mismo infierno, lugar de tormento para los condenados.

Siguiendo este proceso de transgresión y castigo, común a toda la tragedia griega, la novela de Mary Shelley sugiere interesantes paralelismos temáticos con dos obras concretas: *Medea*, de Eurípides<sup>117</sup>, y *Edipo Rey*, de Sófocles. Estos dos autores, junto con Esquilo, que transmite el mito de Prometeo, son los tres grandes dramaturgos de la cultura griega.

Medea y Edipo son personajes trágicos en una situación de “crisis”, que resuelven a través de la venganza o de un sacrificio, respectivamente. Al igual que Medea, el monstruo de Frankenstein se siente traicionado por el que debería ser su protector, y ambos aplicarán la misma venganza: la destrucción psicológica y emocional de su enemigo a través de la muerte de sus seres queridos. De este modo, Medea y el monstruo castigan a sus verdugos con la misma pena que ellos han sufrido, la soledad: “One by one, my friends were snatched away; I was left desolate”<sup>118</sup> (Mary Shelley, 1969: 198), confiesa el doctor Frankenstein, con las mismas palabras con las que se podría haber expresado Jasón. Conforme con esta misma interpretación, el mito de Medea está especialmente presente en la escena de la noche de bodas de Victor Frankenstein y Elizabeth, momento que el monstruo aprovecha para matar a la recién

<sup>116</sup> “Una terrible maldición pesa sobre mi vida, y es necesario que siga yo existiendo para que pueda cumplirse” (Shelley, 1980: 252). Conviene puntualizar que la “eternidad” de su castigo abarca sólo la duración de su vida, y no va más allá de la muerte.

<sup>117</sup> Eurípides es un autor recurrente en la literatura del siglo XIX, y es especialmente citado por mujeres escritoras, como Margaret Fuller, que reivindican el feminismo de las obras del dramaturgo.

<sup>118</sup> “Uno a uno me fueron arrebatados los seres a quienes amaba y quedé solo, hundido en la desesperación” (Mary Shelley, 1980: 274-275).

casada, lo que, sin duda, recuerda a la muerte de la princesa de Corinto a manos de la hechicera<sup>119</sup>. Asimismo, Medea y el monstruo tienen otro motivo en común, la marginalidad, debido a su aspecto físico, en el caso del monstruo de Frankenstein, y a su condición de extranjera, en el caso de Medea.

Frente al mito de Medea, recreado en el monstruo, el personaje de Edipo se identifica con el del doctor Victor Frankenstein. Éste, al igual que el rey de Tebas, permanece ciego ante la desgracia que pronto acaecerá sobre él: “But, as if possessed of magic powers, the monster had blinded me to his real intentions; and when I thought that I had prepared only my own death, I hastened that of a far dearer victim”<sup>120</sup> (Mary Shelley, 1969: 191); sin embargo, como puede comprobarse en esta frase, el engaño en una historia y en otra se da en sentido inverso: mientras que Edipo cree falsamente que el culpable de la plaga de Tebas es uno de sus ciudadanos, y en ningún momento sospecha que es él mismo el que está implicado, Victor Frankenstein piensa que la venganza del monstruo se llevará contra él, y no contra su familia. Este desconocimiento termina con una anagnórisis que se realiza también de forma paralela en las dos historias: Edipo cae en la cuenta de que él es el causante de la desgracia de Tebas, y confirma sus temores al descubrir el cuerpo muerto de Yocasta, su madre y esposa; en la novela de Shelley, es también la muerte de una mujer, Elizabeth, el motivo que finalmente necesita el doctor Frankenstein para darse cuenta de los verdaderos propósitos del monstruo: “... suddenly, I heard a shrill and dreadful scream. It came from the room into which Elizabeth had retired. As I heard it, the whole truth rushed into my mind, my arms dropped, the motion of every muscle and fibre was suspended; I could feel the blood trickling in my veins and tingling in the extremities of my limbs. This state lasted but for an instant; the scream was repeated, and I rushed into the

<sup>119</sup> La mitología clásica ofrece varios ejemplos de mitos en los que se pone en relación la muerte con la noche de bodas. En algunos de ellos, como el de Perséfone y el de Ifigenia, la muerte simboliza la fecundidad (la llegada de la primavera y de los vientos favorables, respectivamente), así como el paso de una etapa de la vida a otra diferente; en otras narraciones, el día de la boda se vuelve un acto de venganza de la mujer (Medea, Danaides). Si se parte del concepto de boda como “iniciación sexual”, podría plantearse hasta qué punto estos mitos establecen un paralelismo simbólico entre “sexo-boda” y “muerte”, una relación que ha sido ampliamente estudiada desde la psicología.

<sup>120</sup> “Como si fuera dueño de poderes mágicos, el diabólico engendro me hizo permanecer ciego ante los horrores que pensaba llevar a la práctica. Estaba convencido de que adelantaba mi propia muerte y no hacía más que preparar la del ser que me era más querido que cualquier otro” (Mary Shelley, 1980: 266).



room”<sup>121</sup> (Mary Shelley, 1969: 195). Los paralelismos no acaban ahí: el incesto<sup>122</sup>, uno de los temas principales del mito de Edipo, también está presente en *Frankenstein*; y, mientras que Edipo se casa con su madre, Victor Frankenstein lo hace con su pariente (“cousin”) Elizabeth. No obstante, en la edición de la novela de 1831 Mary Shelley decide hacer modificaciones a este respecto, y se refiere a Elizabeth como una “hermana adoptiva” de Victor Frankenstein, eliminando así la relación incestuosa que subyacía en la versión de 1818.

La intención del monstruo de Frankenstein de matar a su padre puede considerarse también una representación del mito de Edipo, al menos desde una lectura freudiana de la novela. Esto tiene también un reflejo en el personaje de Victor Frankenstein, a quien Veeder (1986), siguiendo la terminología de Freud (*The Ego and the Id*), ha analizado como un “negative Oedipus”, pues “here the son desires to murder mother in order to get to father” (Veeder, 1986: 366), aludiendo con ello a las diferentes muertes de las figuras femeninas (incluyendo la madre de Victor Frankenstein) que se suceden a lo largo de la novela.

Las tragedias de *Medea* y *Edipo Rey* vuelven a presentarnos, en sí mismas, el tema en torno al cual giran la novela de *Frankenstein* y las tres tradiciones (la judía, la clásica y la cristiana) que convergen en ella: la transgresión. En el personaje de Medea esta transgresión es triple, y se relaciona con su condición de extranjera, sus poderes de bruja y con el brutal asesinato que lleva a cabo. El mito de Edipo se centra, en cambio, en la transgresión de la ley del incesto, como ya se ha visto.

Refiriéndose a la fuerte influencia de Shakespeare en la obra de Shelley, autores como Petronella (2000) han señalado la gran energía dramática que se desprende de la obra en prosa de Mary Shelley, mayor incluso que la que se observa en sus obras propiamente teatrales (*Proserpine* y *Midas*). Pero, como se ha visto a lo largo de estos apartados, esta fuerza dramática no se limita al clásico inglés, sino que abarca también de una forma importante a la literatura grecolatina, y a los tres dramaturgos griegos, que

---

<sup>121</sup> “(...) Escuché, de pronto, rasgando el silencio de la noche, un espantoso alarido que parecía provenir de la habitación en donde reposaba Elizabeth. La estremecedora verdad se me apareció dejándome petrificado. Mi sangre se heló en las venas. Un nuevo grito levantó en mí delirantes ecos y corrí hacia la alcoba” (Mary Shelley, 1980: 271).

<sup>122</sup> Sobre el incesto en *Frankenstein*, véase Vega (2002: 282).

tanto llamaron la atención de Mary Shelley. Con respecto a los dramas de *Proserpine* y *Midas*, Richardson (en Fisch et al. (ed.), 1993: 124) se refiere a ellos “as a woman writer’s innovative assault on classical mythology; as generic experiments; and as unusual collaborative ventures which raise questions regarding the differences between female and male approaches to poetic invention in the early nineteenth century”<sup>123</sup>. No obstante, como se ha visto, los dramas de Shelley no son tan novedosos dentro de su producción literaria, y todos estos aspectos (el novedoso acceso de la mujer a la mitología clásica, el experimento genérico, y las diferentes perspectivas masculinas y femeninas) están ya presentes en su novela *Frankenstein; or the Modern Prometheus*; incluyendo la estructura dramática, que subyace a lo largo de todo el texto. En cuanto al contenido, tanto *Midas* como *Proserpine* le sirven a Shelley para expresar una idea que ya había presentado en *Frankenstein*: la experiencia desgarradora de la maternidad. Su teatro, por tanto, continúa técnicas literarias que la autora ya había utilizado anteriormente en la prosa, de modo que sus dos dramas mitológicos confirman los puntos principales que se han expuesto en los apartados anteriores: la influencia que el género dramático tiene en la obra literaria de Shelley y su apego a los mitos grecolatinos, de los que se sirve para expresar sentimientos propios o preocupaciones sociales. Sin duda, utilizando las palabras de Pascoe (en Schor, 2003: 188), puede afirmarse que Mary Shelley es una “theatrical novelist”.

#### 4.- CONCLUSIONES

En la novela *Frankenstein; or the Modern Prometheus* convergen tres grandes tradiciones: la judía (la leyenda del Gólem), la clásica (el mito de Prometeo) y la judeocristiana (el *Génesis*: la creación del hombre y el pecado original). Estas tres tradiciones, que han evolucionado paralelamente, tienen un motivo en común: la transgresión, tema que se adapta a la perfección al pensamiento romántico del momento.

<sup>123</sup>

“Como una novedosa entrada de la mujer escritora en la mitología clásica; como un experimento genérico; y como inusitadas empresas de colaboración que despierta preguntas sobre las diferencias entre los acercamientos femeninos y masculinos a la invención poética en el siglo XIX”.

Además de algunos elementos tomados de la mitología (como la inversión del mito de Narciso, el mito de Prometeo) y de la tensión entre lo racional y lo sobrenatural que se percibe en todo el relato, la novela de Mary Shelley se centra principalmente en siete autores de la literatura clásica: los tres trágicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides), Homero, Plutarco, Apuleyo y Esopo. Pero no todos aparecen en el mismo nivel de importancia, sino que cada autor muestra un diferente grado de profundización en la cultura clásica. La tragedia griega, complementada por el texto de Hesíodo y otros autores (que, desde un lugar más secundario, han resultado ser una influencia fundamental para el mito de *Prometeo*), interesa principalmente como proveedora de la mitología para la novela de Shelley, más que por la transcendencia literaria de los textos. Las referencias a Homero y Plutarco, en cambio, implican una relación más directa con el texto clásico: la *Iliada* y las *Vidas Paralelas*, respectivamente. Homero es un ejemplo de poeta consagrado, un argumento de autoridad que se extiende a todo el mundo clásico, y su *Iliada* es una épica acorde con la naturaleza humana y, por tanto, con el sentir del Romanticismo. Las *Vidas Paralelas* de Plutarco narran los comienzos del mundo de Occidente, su filosofía y sus formas de gobierno, y se citan en *Frankenstein* precisamente por su valor histórico y social. Por último, Apuleyo y Esopo, cuya presencia se advierte implícitamente en el texto, aportan al relato de Frankenstein algunos rasgos de la novela picaresca (de la que *El Asno de Oro* es un precedente) y de la fábula, respectivamente. Pero, por encima de todas las diferencias, hay una característica común a todos estos autores que no puede pasarse por alto: seis de los siete pertenecen a la literatura griega, que en la novela de Shelley prevalece con creces sobre la latina. Este fenómeno no es tanto una particularidad de este relato como una tendencia de todo el siglo XIX, época en que, frente al imperialismo romano, todas las miradas se vuelven al mundo de Grecia<sup>124</sup>. Con todo, y pese a la evidente presencia de la literatura clásica en la novela de Mary Shelley, resulta sorprendente la ausencia de la autora en una obra como *La Tradición Clásica* de Highet, uno de los manuales básicos sobre el tema. Este sorprendente hecho puede deberse a que el mismo género en

<sup>124</sup> Esta tensión entre Grecia y Roma se observa visto también en la obra de Margaret Fuller, que además, coincide con Shelley en las referencias a algunos autores clásicos (Plutarco y Eurípides) y a Goethe.

el que se inserta la obra de Shelley, la novela gótica, ha sido considerado como un género marginal en la historia de la literatura. Frenzel, en cambio, sí recoge a la autora inglesa en su *Diccionario de argumentos de la literatura universal*<sup>125</sup>.

Como hecho particular de esta novela, se ha analizado la manera en que se condensa de forma novedosa la esencia de la tragedia clásica. Esto se observa, paralelamente, en el motivo de la transgresión, en la recreación del contenido de determinadas tragedias y en la misma estructura de la novela. Shelley ha recurrido concretamente a tres obras griegas: *Prometeo encadenado* de Esquilo, *Edipo* de Sófocles y *Medea* de Eurípides. En primer lugar, se ha estudiado el proceso que ha seguido la literatura para la configuración del mito de Prometeo, lo que ha permitido demostrar que en las relaciones entre textos literarios se activan simultáneamente factores muy diversos, y que, por tanto, la transmisión de la literatura clásica se pone en marcha mediante un complejo mecanismo. A continuación, se han analizado los paralelismos con *Edipo Rey* de Sófocles y *Medea* de Eurípides. En este análisis se ha comprobado que los tres grandes trágicos de la cultura griega son los principales transmisores de la mitología clásica en la novela de Shelley, además de Ovidio, cuya influencia es más notable en las obras dramáticas de *Midas* y *Proserpine*. De una forma u otra, se ha comprobado que Shelley no se limita a reproducir el relato de los mitos tal cual lo presentaron los autores clásicos, sino que, en términos de Ostriker (en Showalter (ed.), 1985: 314-338), Shelley podría considerarse una “revisionist mythmaking”, que reelabora los mitos desde una perspectiva moderna. No es esto una característica exclusiva de Mary Shelley, sino una táctica que se utiliza con frecuencia en la literatura del Romanticismo y que, como se irá viendo a lo largo de esta tesis, también asumirán los escritores de novela gótica.

Por último, es pertinente señalar que la lectura que hace Shelley de la tragedia griega diverge justamente en el género literario: la tragedia, uno de los géneros más solemnes dentro de la historia de la literatura, se reinterpreta desde la novela, un género nuevo, burgués y dedicado, generalmente, a temas más cotidianos. Este hecho no debe

---

<sup>125</sup> “M. Shelley, en un moderno paralelo (*Frankenstein; or the Modern Prometheus*, novela, 1818), nos muestra cuán pronto se corrompieron los hombres y cómo el moderno Prometeo quería destruir su propia obra” (Frenzel, 1976: 393).

conducir a engaño, pues responde fundamentalmente a cuestiones históricas y sociales: por una parte, ya durante el siglo XVIII se había empezado a gestar el género de la novela, que tanto éxito tuvo durante el siglo XIX frente a la épica y la tragedia; por otra parte, en el siglo XIX la novela es el único género permitido socialmente a las mujeres, que eran consideradas inadecuadas para cualquier otro ejercicio literario (*vid.* Gilbert y Gubar, 1979: Introduction)<sup>126</sup>; así pues, Mary Shelley adoptó la prosa desde el primer momento (con la excepción de sus dos dramas, *Proserpine* y *Midas*), al contrario que su marido Percy B. Shelley, que optó por recrear el mito de Prometeo en su tragedia en verso *Prometheus Unbound*. Con todo, Mary Shelley se las ingenió para mantener la estructura argumental propia de las tragedias griegas, en las que se sigue el proceso psicológico de *κόρος*, *ὑβρις*, *ἄτη* y *νέμεσις*. La obra de *Frankenstein; or the Modern Prometheus* presenta, por tanto, un hermoso ejemplo de fusión de géneros, motivado fundamentalmente por dos factores: el paso del tiempo, que contribuyó al desarrollo de la novela burguesa, y la condición de Mary Shelley como mujer, que limitaba su creación literaria a este género. El ejemplo de Mary Shelley es una constante: la transmisión de los clásicos a través de vías no académicas (como ocurre en el caso de la literatura femenina) exige muchas veces una adaptación y una reacomodación más profunda (y a veces también más creativa) que aquella a la que se puede acceder por el ámbito académico. En este caso, esta reacomodación ha generado una fusión de géneros, donde se sigue manteniendo con éxito la esencia de los clásicos. La novela puede, por tanto, describirse como una nueva tragedia griega, pero escrita por una mujer inglesa del siglo XIX.

---

<sup>126</sup>

“There are a number of generic differences between novel-writing and verse-writing ... novel writing is a useful (because lucrative) occupation, while poetry, except perhaps for the narrative poetry of Byron and Scott, has traditionally had little monetary value. That novel-writing was and is conceivably an occupation to live by has always, however, caused it to seem less intellectually or spiritually valuable than verse-writing, of all possible literary occupations the one to which European culture has traditionally assigned the highest status” (Gilbert y Gubar, 1979: xx); “Smith shows us how women, ‘debarred from all improvements of the mind’ and therefore excluded from poetry by their lack of education, channelled their poetic energies into apparently ‘lesser’ genres” (Gilbert y Gubar, 1979: xxiv).



Ilustración para una edición de *Frankenstein; or the Modern Prometheus*. Chevalier, s. XIX.



## CAPÍTULO 7.

### CHARLES ROBERT MATURIN Y *MELMOTH, THE WANDERER*. LA TRANSFORMACIÓN GÓTICA DE LA CITA CLÁSICA

“Ain't talkin', just walkin'  
I'll burn that bridge before you can cross  
Heart burnin', still yearnin'  
There'll be no mercy for you once you've lost”<sup>1</sup>  
Bob Dylan, “Ain't Talkin'” (*Modern Times*, 2006).

#### 1.- INTRODUCCIÓN

En uno de sus sermones, un predicador protestante anglo-irlandés plantea la siguiente pregunta a sus feligreses:

At this moment is there one of us present, however we may have departed from the Lord, disobeyed his will, and disregarded his word—is there one of us who would, at this moment, accept all that man could bestow, or earth afford, to resign the hope of his salvation?—No, there is not one—not such a fool on earth, were the enemy of mankind to traverse it with the offer!<sup>2</sup> (Maturin, 1968: 5).

Charles Robert Maturin (1782-1824), el pastor que increpaba de esta forma a su congregación, estaba convencido de la voluntad humana para resistir ante las fuerzas del mal, y no creía que hubiera nadie en el mundo capaz de semejante sacrificio. Y para demostrarlo escribe una novela, la ficción de un hombre que, llevado por las ansias de

---

<sup>1</sup> “No hablo, sólo ando, quemaré ese puente antes de que puedas cruzarlo. Mi corazón, ardiendo, todavía siente el deseo; no habrá misericordia para ti, una vez que hayas perdido”.

<sup>2</sup> “¿Hay en este momento alguno entre los presentes —aunque nos hayamos apartado del Señor, hayamos desobedecido su voluntad y desoído su palabra—, hay alguno entre nosotros que estaría dispuesto a aceptar, en este momento, todo cuanto el hombre pueda otorgar o la tierra producir, a cambio de renunciar a la esperanza de su salvación?” (Maturin, 2005: 15)



poder y conocimiento, hace un pacto con el diablo, y que después, arrepentido, busca otra víctima, un alma en pena que, desesperada, esté dispuesta a cambiar su vida por un destino condenado a los infiernos. Así surgió en 1820 *Melmoth, the Wanderer*.

Desde que a mediados del siglo XVIII Horace Walpole dio carta de identidad a la novela gótica, el mal ha encontrado el género literario ideal para tentar al ser humano. En su momento tentó a Ambrosio, un monje depravado entregado al libertinaje y a los excesos. Logró tentar también al doctor Victor Frankenstein, el nuevo Prometeo que quiso ser Dios y crear vida de la muerte. Son numerosos los personajes de Edgar Allan Poe que ceden ante la curiosidad, y a finales del siglo XIX Dorian Gray también sucumbe ante la conquista de la belleza eterna. Pero sólo un personaje es al mismo tiempo la tentación y su víctima: Melmoth, el errabundo, al que inmortalizó Charles Robert Maturin en 1820.

*Melmoth, the Wanderer* aparece en la escena literaria cuando ya se creía que el género de terror estaba agotado, y que tan sólo se podían esperar parodias como *Northanger Abbey* (1803), de Jane Austen, o *Nightmare Abbey* (1818), de Thomas Love Peacock. Pero Maturin encuentra muchas más posibilidades, vuelve sobre los primeros autores del género (Radcliffe, Lewis...), y escribe una obra original, aunque con los ingredientes de siempre. Su novela cierra un primer ciclo, pero no es más que un punto y seguido de un género que, como se dijo en la introducción de esta tesis, se perpetuará al margen de las modas literarias.

A lo largo de este capítulo se analizará la presencia del mundo clásico en la novela de Charles Robert Maturin. Al igual que en otros capítulos, es necesaria una breve introducción sobre la vida del autor, su relación con los estudios clásicos y el lugar que ocupa *Melmoth, the Wanderer* dentro de toda su producción literaria. A continuación se considerarán los aspectos más significativos de la novela de Maturin en relación con la tradición clásica. Se comprobará entonces la especial importancia de la tradición explícita, sobre todo en una de sus manifestaciones más frecuentes: la cita. Este tipo de relación intertextual genera, además, un aire de erudición que envuelve

todo el relato, y que será una de las principales características de la narrativa de Maturin<sup>3</sup>.

### 1.1.- BIOGRAFÍA. LA EDUCACIÓN DE CHARLES ROBERT MATURIN Y EL MUNDO CLÁSICO

Es muy poco lo que se sabe de la vida de Charles Robert Maturin, y lo que se encuentra apenas es revelador sobre la personalidad o el origen de nuestro autor. Maturin nació en Dublín un 25 de septiembre de 1782, y era descendiente de una familia de hugonotes (protestantes franceses) que, debido al edicto de Nantes, se vieron obligados a huir a Irlanda. En el 1800 se graduó en el Trinity College de Dublín (donde estudió también su sobrino nieto Oscar Wilde). Ya en 1802 se casó con Henriette Kingsbury, y en 1803 se ordenó en la Iglesia Anglicana de Irlanda. Su carácter excéntrico no le reportó muchas amistades entre fieles y sacerdotes, que lo veían como un demente. Fundó una escuela en la parroquia, y en la misma época empezó a escribir novelas. Una reseña de Walter Scott alabando *The Family of Montorio; Fatal Revenge* (1807) puso en comunicación a los dos escritores, que desde entonces fueron buenos amigos. En 1809 el padre de Maturin fue acusado de malversación, y la familia quedó endeudada. Maturin se vio obligado a escribir para ganar dinero y empezó a dar clases particulares. Aunque todas sus obras eran más o menos conocidas, la que más fama le dio fue *Bertram*, que en 1816 se publicó en Londres. En 1820, Maturin publica *Melmoth, the Wanderer*, su obra maestra. Cuatro años más tarde, en 1824, Maturin murió en Dublín, casi arruinado, pues nunca obtuvo grandes beneficios de sus obras literarias. Algunos rumores no confirmados aseguraban que se había suicidado.

La lectura era la gran pasión de Maturin, que conocía por igual a clásicos y modernos. Debido a la escasez de datos sobre su vida, es difícil saber qué autores de la literatura grecolatina leyó o estudió más en profundidad. El apéndice III, dedicado al sistema educativo en Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX, puede dar una idea general de los principales textos con los que muy probablemente Maturin estaba familiarizado,

---

<sup>3</sup> Para este capítulo se ha utilizado la edición de *Melmoth, the Wanderer* de Douglas Grant (Oxford University Press, 1968), y las traducciones de Francisco Torres Oliver (Valdemar, 2005).

por lo menos por vías académicas; no obstante, a pesar de no contar con muchos detalles al respecto, a lo largo de este capítulo se verá que la misma novela *Melmoth, the Wanderer* ofrece una información inestimable sobre los conocimientos de Maturin en materia del mundo clásico<sup>4</sup>.

## 1.2.- LA OBRA LITERARIA DE CHARLES ROBERT MATURIN

La obra literaria de Maturin fue bastante extensa y abarcó varios géneros, pero no siempre contó con el beneplácito del público. Sus primeras obras fueron las novelas *The Family of Montorio* (1807, titulada por el editor como *Fatal Revenge*) y *The Wild Irish Boy*<sup>5</sup> (1808), publicadas con el pseudónimo de Dennis Jasper Murphy. A éstas le siguieron otras, fundamentalmente novelas y obras de teatro, que le fueron reportando algunos beneficios: *The Milesian Chief* (novela, 1812), *Adelaide; or, the Emigrants* (teatro, 1814), *Bertram* (teatro, 1814), *Manuel* (teatro, 1817), *Women, or Pour et Contre* (novela, 1818), *Fredolfo* (teatro, 1819) y *Sermons* (sermones, 1819). Entre 1817 y 1821 escribió también *Osmyn, the Renegade; or, The siege of Salerno*, que nunca fue publicada por completo. *Melmoth, the Wanderer*, publicada en 1820, ha sido especialmente valorada entre los autores góticos, que la han considerado una obra maestra del género. Le sigue *The Albigenses*, novela publicada en 1824. Ese mismo año presentó también una selección de sermones, titulada *Five Sermons on the Errors of the Roman Catholic Church*. Compuso igualmente algunos poemas, como *Lines on the Battle of Waterloo* (1816) o *The Universe* (1821). De todas las obras que escribió, sólo *Fatal Revenge* y *Bertram* le dieron cierta fama, además de *Melmoth, the Wanderer*, que, a pesar de haber recibido algunas críticas, lo convirtió en un clásico.

La novela de *Melmoth, the Wanderer* extrae la esencia de todo el primer ciclo de la novela gótica y recoge muchos de los motivos y escenas tratados ya por autores anteriores. Es la historia de un hombre que, tentado por el deseo de poder y de inmortalidad, hace un pacto con el diablo para vivir 150 años más. En ese tiempo debe encontrar a alguien que quiera cambiarle el destino; de lo contrario, será arrastrado

<sup>4</sup> Al final de este capítulo podrá comprobarse esta correspondencia entre los textos empleados por Maturin y los conocidos en la época, según el estudio historiográfico planteado.

<sup>5</sup> Clara alusión a *The Wild Irish Girl* (1806), de Lady Morgan, que tanto éxito tuvo.

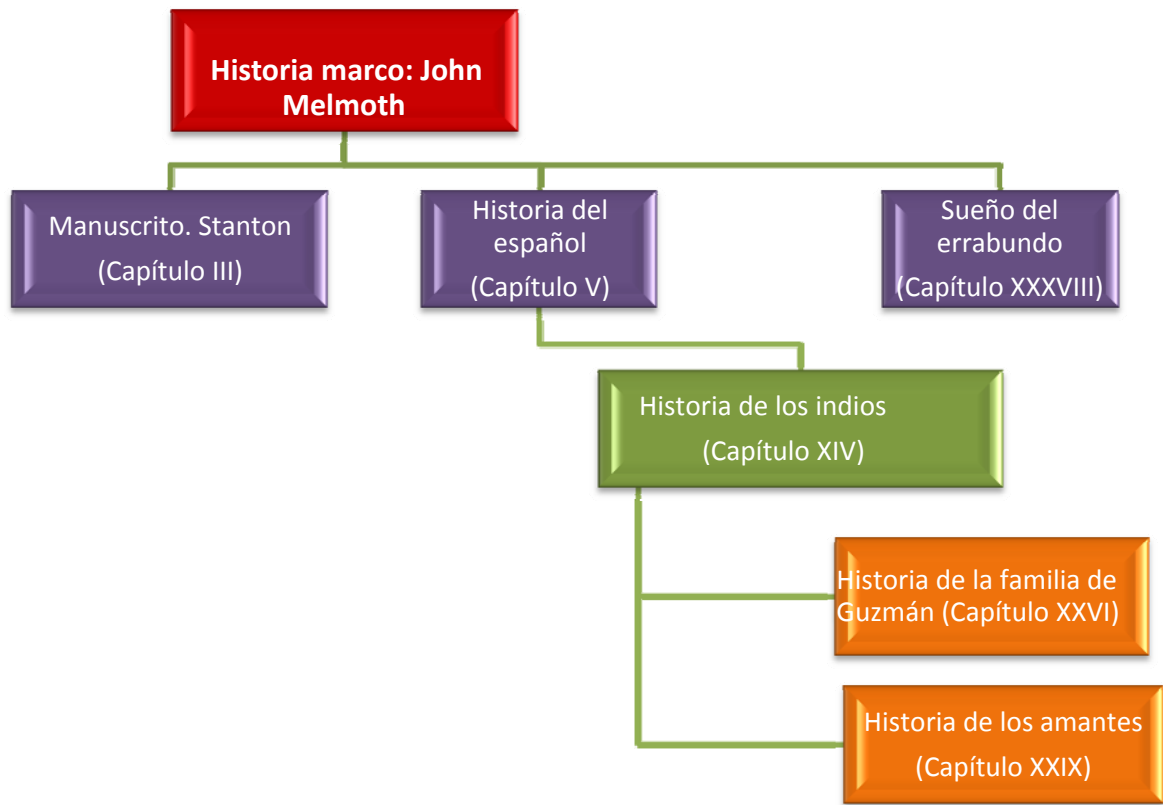
hacia el infierno<sup>6</sup>. La vida del errabundo se conoce a través de las historias que oye o lee un pariente suyo, John Melmoth, en su intento por descubrir lo que esconde tan misterioso antepasado. Son en total cinco historias (la historia de Stanton, la del español, la de los indios, la de la familia de Guzmán y la de los amantes), organizadas en estructura de cajas chinas. En ellas se observa cómo Melmoth aprovecha los momentos de mayor desgracia para aproximarse a sus víctimas, esperando conseguir así que algún incauto, movido por la desesperación, acceda al intercambio. Finalmente, como había predicho Maturin en su prefacio, nadie, por muy extrema que sea su situación, accede al pacto de Melmoth, que muere de forma terrible y llega al infierno arrastrado por unos demonios.

Uno de los títulos que Maturin consideró para su obra fue el de *Tales* (“Cuentos”), lo que ha llevado a pensar que, en realidad, en un principio la obra estaba pensada como un conjunto de narraciones cortas, más que como una novela. Esta estructura sigue estando en la base de la novela, donde cada relato es independiente con respecto al resto (aunque todos estén unidos por el mismo motivo común: Melmoth). Las historias se organizan de la siguiente manera<sup>7</sup>:

---

<sup>6</sup> Parte de la historia de *Melmoth, the Wanderer* está basada en el mito cristiano del judío errante. Según este mito, un judío insultó a Jesús durante la crucifixión. Éste le condenó a errar sin descanso por el mundo hasta la Parousía, esto es, hasta la segunda llegada de Cristo a la tierra.

<sup>7</sup> Además de los relatos principales, pueden encontrarse otros más secundarios, como la historia del parricida. Éstos, sin embargo, no tienen el peso que tienen en la estructura de la novela los citados en el esquema, y es por este motivo que se ha prescindido de ellos.



Ya se ha hablado de la historia marco: John Melmoth llega a la casa de su tío moribundo (su único familiar), un viejo tacaño que apenas le pagaba la educación en el Trinity College de Dublín. Allí su tío le encarga que se deshaga de un manuscrito y de un cuadro relacionados con uno de sus antepasados, que parece envuelto en algún tipo de misterio.

El manuscrito que lee el joven estudiante cuenta la historia de un inglés llamado Stanton, que, en un viaje por España, se encuentra con un extraño compatriota conocido como Melmoth. Stanton pronto se da cuenta del profundo rechazo que provoca Melmoth entre los vecinos, que cuentan horribles historias sobre él. Según una de ellas, Melmoth acabó con la vida de un sacerdote y de una recién casada la misma noche de su boda, dejando al novio y a la familia en la más absoluta desesperación. Cuando regresa a Inglaterra, Stanton se obsesiona con la idea de volver a ver a Melmoth, al que finalmente encuentra de nuevo a la salida de un teatro. Melmoth le vaticina que volverán a encontrarse en un manicomio, y así es. Un hermano de Stanton logra engañarlo para encerrarlo en un psiquiátrico, donde soporta con terror las locuras de los

demás inquilinos. Una noche Melmoth se le aparece y tienen una conversación que el lector no puede conocer por entero, debido a la mala conservación del manuscrito. No revela a nadie los detalles de esta charla, pero cuando logra salir, reinicia su búsqueda de Melmoth, con más celo incluso que antes.

Cuando John Melmoth termina de leer el manuscrito, estalla una tormenta, y un barco naufraga. El joven Melmoth, junto con otros vecinos, acude a la playa, pero sólo consiguen salvar a un hombre. Es un español, que se recupera en casa de Melmoth. Cuando oye por primera vez este nombre, el extranjero es víctima de un ataque de pánico, y sólo cuando logra sobreponerse, cuenta a John Melmoth sus desventuras. Obligado por sus padres y por el confesor de su familia, el joven, que se llama Alonso Moncada, hace los votos para entrar en un monasterio. Sin embargo, su voluntad no ha sido doblegada, y al ver su escasa disposición, sus compañeros y superiores le hacen la vida imposible. Moncada trata de denunciarles, pero la Iglesia es un enemigo demasiado poderoso para combatirlo con la justicia. Su hermano Juan, que, aunque al principio había sido inducido a odiar a Alonso, finalmente se dio cuenta de la trampa en la que había caído, decide ayudarlo confabulándose con un parricida, también monje del monasterio. Pero el parricida les traiciona, mata a Juan, y mete a Alonso en la cárcel de la Inquisición. Allí es visitado por un hombre que dice ser un empleado más en la cárcel, pero que no es otro que Melmoth, que le tortura con su diabólica conversación. Gracias a un incendio, Alonso logra escapar, y llega hasta la casa de un judío falsamente converso, que lo oculta para evitar que Alonso descubra su falacia religiosa. En casa del judío conoce a Adonijah, un anciano también judío que vive en el sótano. A cambio de comida, Adonijah le pide ayuda a Alonso para descifrar un manuscrito, que él no puede leer debido a su ceguera. El manuscrito contiene el relato de los indios.

El relato de los indios traslada al lector hasta la desembocadura del Hoogly, en la India, donde hay una isla con un templo dedicado a la sanguinaria diosa Seeva. Debido a un terremoto, el templo se derrumbó y la isla quedó desierta. Pero se extendió el rumor de que la diosa seguía allí, y algunos indios llegaron a ver a una hermosa joven que habita en el lugar. La muchacha, como se sabrá más adelante, es una española que había llegado a la isla tras haber naufragado. Había crecido rodeada por la naturaleza, al margen de la civilización y asistida por los pocos rudimentos de español que conocía

antes de llegar a la isla. Se trataba de la criatura más pura que pudiera existir. También a ella la visita Melmoth, que le enseña lo que es la tristeza, el dolor y la crueldad de los seres humanos. Pero Imalee, que es como se hace llamar la muchacha, se enamora del errabundo, al que convierte en la razón de su existencia. Un tiempo más tarde, Imalee, a quien creían perdida para siempre, vuelve a España, junto con sus padres y su hermano. Conforme a su religión católica, Imalee es llamada desde entonces Isidora. Un día, paseando por las calles de Madrid, Isidora se encuentra con Melmoth, un hecho al que le siguen otros encuentros furtivos. Melmoth trata de alejarse, consciente del mal que él mismo representa para la joven, y en varias ocasiones intenta advertir a Francisco de Aliaga del peligro que corre su hija: un viajero le cuenta la historia de la familia de Guzmán, que desvela la crueldad de Melmoth, y el mismo Melmoth le relata la historia de los amantes; pero don Francisco hace oídos sordos, e Isidora insiste en su amor, de modo que finalmente se prometen. Se casan una noche oscura, en una iglesia medio derruida, y con la espeluznante bendición del fantasma de un ermitaño que acababa de morir. Mientras tanto, Francisco de Aliaga prepara la boda de su hija con otro hombre. Durante la noche de las presentaciones, Melmoth trata de huir junto con Isidora, que está embarazada; pero los detienen a medio camino, y Melmoth escapa abandonándola y tras haber matado a su hermano<sup>8</sup>. Isidora da a luz entonces a su hija e inmediatamente después es llevada a la Inquisición por haber contraído matrimonio con un ser diabólico. En la cárcel vuelve a aparecer Melmoth, y allí propone a Isidora, como al resto de sus víctimas, el trueque de destino. Isidora lo rechaza, y finalmente muere, al igual que su hija.

Como ya se ha dicho, la “historia de los indios” contiene otras dos historias, la de la familia de Guzmán y la de los amantes, también relativas a Melmoth, el errabundo. La historia de la familia de Guzmán trata sobre un matrimonio alemán y sus

---

<sup>8</sup> La historia de “The Spectre Bride” (1822), anónima, pero atribuida a William Harrison Ainsworth, es muy similar a la boda entre Melmoth e Imalee-Isidora en *Melmoth, the Wanderer* (1820), de Charles Maturin. Es posible que haya tenido cierta influencia de esta novela (como lo confirmaría la coincidencia de algunos motivos: un novio condenado por Cristo crucificado al infierno, y cuya misión consiste en buscar víctimas para su señor subterráneo; una boda oficiada por un sacerdote muerto; una novia ingenua y enamorada, dispuesta a sacrificar su propia vida por amor; etc.); si bien es cierto que entorno al tema de la boda y la muerte hay muchas historias que siguen unos mismos elementos narrativos, similares a éstos. El motivo es folclórico, y tiene una larga tradición: recuérdese la leyenda de “Venus y el anillo” conocida a partir de los *Gesta Regum Anglorum* de William de Malesbury (1120).

dos hijos, que llegan a España para recibir la herencia de un tío, Guzmán, el hermano de la madre. Como les había sido prometida una gran fortuna, la familia de Guzmán se traslada a vivir a España, donde se les dio toda clase de lujos. Pero al morir Guzmán, los sacerdotes les dijeron falsamente que el anciano había legado todo a la iglesia, y, engañados así, se quedaron en la más absoluta miseria. La familia interpone un pleito, pero tan sólo consigue arruinarse aún más. Melmoth el errabundo tienta entonces a Walberg, el padre, que, a pesar de lo extremo de su situación, logra resistir al mal. Finalmente, se encuentra el verdadero testamento de Guzmán, y queda al descubierto el engaño, lo que devuelve a la familia alemana su fortuna.

La historia de los amantes remite a una familia noble de Inglaterra, los Mortimer, que durante las guerras puritanas, la Commonwealth y la Restauración lucharon siempre a favor de la monarquía. Hay tres protagonistas dentro de esta historia: Margaret, Elinor y el primo de éstas, John Sandal. John Sandal y Elinor se enamoran, pero la madre de Sandal, enterada de que si éste se casa con Elinor sólo recibiría 5000 libras (mientras que si se casa con Margaret obtendría todo el legado familiar) engaña a su hijo, y le dice que Elinor, en realidad, es su hermana. John abandona a Elinor el día de su boda, y la joven se marcha del palacio. John y Margaret se casan, y cuando Margaret muere en el parto de su primer hijo, la madre de John Sandal decide contarle la verdad sobre Elinor. Elinor regresa junto a él, pero John ha perdido la cabeza, y sólo depende de sus cuidados. Un día, cuando la pareja estaba dando un paseo, se presenta ante ellos un desconocido, que no es otro que Melmoth. Consciente de la extrema situación en la que viven día tras día, Melmoth se dispone a hacer su propuesta a Elinor. Pero en ese momento pasa por allí un clérigo que había sido compañero de la infancia de Melmoth y, al ser reconocido, éste decide marcharse sin decir nada.

Una vez que se termina la historia de Imalee-Isidora, y con ello el relato del español, Melmoth el errabundo se presenta en la habitación donde están charlando John Melmoth y Alonso Moncada. No hay nada que temer, les dice; ha llegado su hora, y no ha conseguido a nadie que quiera sustituirlo. Sólo le queda esperar su fin. Se acuesta y tiene un último sueño, donde ve a todos los seres puros e inocentes a los que ha intentado corromper. Se despierta muy envejecido, y pide a los dos jóvenes que le dejen



sólo en la habitación, y que no se sobresalten, oigan lo que oigan. John Melmoth y Moncada obedecen, a pesar de los aterradores gritos que oyen dentro de la habitación. Cuando abren la puerta, Melmoth ya no está. Los demonios se lo han llevado a rastras hasta el infierno.

Como ya se comentó en la introducción de esta tesis, la estructura en cajas chinas es muy típica en las novelas góticas (véase, por ejemplo, la ya comentada novela de Mary Shelley, *Frankenstein; or the Modern Prometheus*), pues multiplica los puntos de vista y, en consecuencia, aumenta la subjetividad (y el misterio) de la narración. Sin esta intencionalidad, por lo menos de una forma tan evidente, la misma estrategia también se utiliza en algunos relatos de la Antigüedad, como el *Asno de oro* de Apuleyo, posiblemente uno de los textos clásicos con el que bastantes autores de literatura gótica estaban familiarizados. En el caso de la novela de Maturin, la pluralidad de relatos permite ir configurando el polifacético personaje del errabundo, que toma diferentes formas enseñándonos, cada vez, un lado diferente de su personalidad<sup>9</sup>. Pero, como ha reconocido Baldick, Maturin a veces no logra el efecto buscado, y su táctica esconde cierta “preposterously convoluted contrivance”<sup>10</sup> (Baldick, 1989: x), lo que hace que en estas ocasiones el lector pierda la perspectiva con que se enfocan las historias, que no siempre se siguen con facilidad.

Melmoth es uno de los villanos góticos más interesantes de la literatura de terror. Al igual que Drácula, Melmoth se describe a partir de los testimonios de los demás, historias que se intercalan unas dentro de otras, diluyendo progresivamente las pocas certezas que el lector puede tener sobre el protagonista. A lo largo de la novela y en cada una de sus historias, Melmoth se va identificando con diferentes personajes, máscaras que van construyendo su psicología. En primer lugar, como se ha señalado ya en varios estudios (Kramer, 1973; Stott, 1987; Kennedy, 1969), Melmoth surge como un Fausto mefistofélico, esto es, el tentador tentado, el que ha caído una vez en el mal, y ahora busca a otros que ocupen su lugar. El mito literario de Fausto tiene dos autores clave dentro de la literatura universal, y ambas recreaciones convergen en *Melmoth, the Wanderer* (vid. Stott, 1987: 48): el inglés Marlowe (*The Tragical History of Doctor*

<sup>9</sup> Vid. Stott (1987).

<sup>10</sup> “Estrategia absurdamente complicada”.

*Faustus*, 1607) y el alemán Goethe (*Faust*, 1808-1832). La figura de Fausto, que posiblemente tuvo un referente histórico en un alemán del siglo XV, se dio a conocer en la literatura a partir del siglo XVI, y, como Prometeo, pronto se convirtió en símbolo de la transgresión de límites, del deseo de un conocimiento que no corresponde al ser humano. En paralelo con el mito de Prometeo, Fausto ya había sido utilizado en la literatura gótica (se ha mencionado ya el ejemplo de *Frankenstein*, de Mary Shelley). A finales del siglo XIX se repite en otra novela clave dentro de la literatura gótica, y estrechamente relacionada con *Melmoth, the Wanderer: The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde. En esta novela Dorian Gray no es sino el espejo de Melmoth<sup>11</sup>, y como él se deja tentar por el mal para satisfacer así sus deseos de inmortalidad. Recuérdese, además, que, al salir de la cárcel el propio Wilde se cambió el nombre por “Sebastian Melmoth”, en recuerdo de la obra maestra de su antepasado.

El mito de Fausto, por cuanto tiene de transgresor, se relaciona igualmente con el mito de Adán y Eva, que no resisten la tentación de morder el fruto prohibido. En este mito del Génesis, Melmoth representa al demonio, que, con malas artes, acerca la apetecible manzana a los labios de sus infelices víctimas<sup>12</sup>. Pero, como indica Stott (1987: 46), Melmoth no es exactamente Satán, sino “the servant of Satan, just as Abraham was the servant of God”<sup>13</sup>, que se resiste a sacrificar a su ser más querido, Imalee. Por otra parte, Imalee, además de ser el trasunto de Isaac, representa a una nueva Eva en un paraíso del que pronto es expulsada. Paralelamente, Melmoth se identifica a sí mismo con Adán, que se condena al comer del fruto prohibido<sup>14</sup>. Por otra parte, y entrando ya en la literatura, el personaje de Melmoth tiene bastante del Satán miltoniano, que, cuando emergió la literatura gótica, se convirtió en el prototipo del

<sup>11</sup> Vid. Zeender (1994).

<sup>12</sup> “Mine was the great angelic sin –pride and intellectual glorying! It was the first mortal sin –a boundless aspiration after forbidden knowledge!” (Maturin, 1968: 499).

<sup>13</sup> “El servidor de Satán, como Abraham era el servidor de Dios”.

<sup>14</sup> “As he talks with young Melmoth and Moncada, the Wanderer compares himself with Adam. ‘If I have put forth my hand and eaten of the fruit of the interdicted tree’, he reflects (the conditional probably being Maturin’s attempt to avoid ever admitting the nature of Melmoth’s sin), ‘am I not driven from the presence of God and the region of paradise, and sent to wander amid worlds of barrenness and curse for ever and ever’ (P.696). It is natural that he should feel shut out from grace and make a grim application of the Biblical story, but it should be noted that Melmoth offers a particularly despairing view of Adam’s fall. The Christian Adam was redeemed –and the final force of this comparison has to be that there is hope for Melmoth’s soul, just as there was to be hope for that of Goethe’s Faust” (Stott, 1987: 48-49).

villano. Como Satán en *Paradise Lost*, el principal objetivo de Melmoth es destruir la humanidad. Su habilidad para adoptar diferentes actitudes y mostrar así sus diferentes facetas se asemeja a las transformaciones que experimenta el Satán de Milton, que pasa por ser una cometa, un cuervo, un sapo y una serpiente. Finalmente, no hay que olvidar, en lo que respecta a la figura de Satán, las afinidades de éste con otro emisario del diablo, el vampiro<sup>15</sup>. Esta relación directa entre el diablo y el vampiro sigue muy presente entre los grupos urbanos actuales llamados “satánicos”, los cuales, al igual que los góticos y los siniestros, aunque con sus particularidades, se rodean de un mundo de oscuridad y tinieblas.

Pero el principal mito cristiano que está representado en la figura de Melmoth es el del judío errante. Cuenta el mito que un judío insultó a Jesús durante la Crucifixión, por lo que éste le condenó a seguir errante por el mundo hasta que él volviera, el día de la Parusía<sup>16</sup>. El judío errante fue una de las figuras que llamaron la atención en la literatura romántica, y aparece en muchas obras de este período cultural (véase el estudio de González Moreno (2008), en el que analiza la figura del inmortal en la literatura inglesa romántica –*The Rime of the Ancient Mariner*, de Coleridge; *Travels of St. Leon*, de William Godwin; “The Mortal Immortal”, de Mary Shelley; y, finalmente, el texto que aquí se estudia, *Melmoth, the Wanderer*, de Maturin). Dentro de la novela gótica, el judío errante es citado en *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Potocki,

<sup>15</sup> “Vampiro es muerte y es satanismo. Es más, el vampirismo es uno de los símbolos tradicionales que el hombre ha construido para explicar su ansia de inmortalidad. Ser inmortal no significa resucitar de entre los muertos el día del Juicio Final; aliarse con el diablo significa adelantar ese momento. Acudir a Satán para liberarse de la muerte es también liberarse de las ataduras que Dios le impone al hombre. Satán es el gran rebelde y su figura ocupa un lugar destacado en el universo cristiano. Satán y sus misas negras, Satán y sus hechiceras, Satán y los aquelarres, Satán y la Naturaleza pueblan los libros de horas y los grandes frescos de las iglesias medievales; Satán aparece, detrás de los capiteles de las columnas románicas, Satán deslumbra en los vitrales góticos y se enfrenta descarado a los ángeles. Satán es el héroe caído, el príncipe de las Tinieblas, Lucifer, el personaje más fascinante del *Paraíso perdido*. Satán hipnotiza y su representante en la tierra, el Vampiro, petrifica a sus víctimas que avanzan hacia él y se entregan a un sonambulismo amoroso que las pierde. Sus destellos erizados y magníficos son más fuertes que el pálido resplandor de la virtud y los ángeles con réplicas desvaídas de ese Paraíso insulso que el Ángel de las Tinieblas combate” (Glantz, 2006).

<sup>16</sup> Hay varias alusiones a este hecho en *Melmoth, the Wanderer*. En el capítulo XXIX, hablando de John Sandal y la familia Mortimer, el narrador menciona a unos jóvenes borrachos y semidesnudos que “vociferando ‘somos la verdad desnuda’ acallaron a un ‘hombre de la quinta monarquía’ que predicaba desde un tonel, al otro lado del camino” (Maturin, 2008: 867). Según la edición de *Melmoth, the Wanderer* de Grant (1968) este “fifth-monarchy man” es un hombre que creía que la segunda llegada de Cristo a la tierra (la Parousía) estaba cerca. Sin duda, es una clara referencia al final de Melmoth.

y es también un personaje secundario en *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis. Ya en el siglo XX, Jorge Luis Borges escribió *El Inmortal*, un cuento que tiene por título uno de los pseudónimos que se habían aplicado al Errabundo.

El personaje de Melmoth, por tanto, tiene una gran carga mítica y folklórica<sup>17</sup>; pero, sobre todo, y por encima de cualquier condición sobrenatural, Melmoth es un hombre. Un hombre al que se le ha concedido un siglo y medio más de vida, pero, al fin y al cabo, un ser humano que peca, odia e, incluso, que puede llegar a compadecerse del otro (como en el caso de Imalee). Todas estas representaciones de Melmoth se van planteando poco a poco en diferentes lugares de la novela, que ofrece un Melmoth polifacético y complejo, un villano gótico mucho más elaborado que los malvados protagonistas de las primeras novelas de terror. Pero, como señala Stott (1987: 49), no se debe caer en “the illusion that all that *Melmoth* offers us is the gradual revelation of the Wanderer’s character. The novel’s hold upon us comes as much, if not more, from its insight into ‘the complexity, and often the paradoxicality, of extreme terror and despair’, that from any sophistication in its revelation of character”<sup>18</sup>.

No debe olvidarse otro de los mitos clave en la novela: el del buen salvaje de Rousseau, que está representado en el personaje doble de Imalee-Isidora (y que en *Frankenstein* se reflejó en la figura del monstruo). Según este mito, antes de entrar en la sociedad, el hombre vivía en un estado natural, donde era feliz y libre. Sin embargo, cuando empieza a vivir en sociedad, se deja llevar por el egoísmo y la ambición de poder. Imalee es en parte este buen salvaje, una criatura que vive libre y en contacto con la naturaleza hasta que la sociedad corrompe su inocencia.

Como se puede observar, *Melmoth, the Wanderer* es una extensa novela donde Maturin no escatima en simbología, dando sentido a cada referencia que añade a sus páginas. Cultural e ideológicamente, se trata de una obra gótica, anticatólica y pro irlandesa. En lo que se refiere concretamente a la religión y a la dicotomía entre catolicismo y protestantismo, la obra de Maturin es más compleja que otras novelas

<sup>17</sup> Un amplio estudio sobre el fondo mitológico y folklórico de Melmoth, así como de otros personajes de la novela de Maturin, puede verse en Kennedy (1969).

<sup>18</sup> “La ilusión de que todo lo que *Melmoth* nos ofrece es la revelación gradual del personaje del errabundo. La novela se nos presenta tanto o más desde el análisis de ‘la complejidad, y a menudo de la paradoja, del terror y la desesperación extremos’, como desde el ingenio de la descripción de los personajes”.

anteriores, y profundiza más en estos problemas. Así lo demuestra Chris Baldick, en su interesante introducción a la novela (1989), donde afirma que “to attack Catholicism was not for Maturin, as it was for Lewis in his prurient Gothic novel *The Monk* (1796), an antiquarian fancy-dress frolic. It was a very serious duty of his vocation, to which he was earnestly committed”<sup>19</sup> (Baldick, 1989: xiii). Como se comentó al comienzo de este capítulo, Maturin procedía de una familia de hugonotes, protestantes franceses que tuvieron que huir de su país, perseguidos por la iglesia católica. Se crió, por tanto, como un anglo-irlandés protestante, contrario a todo lo que se asociara con el catolicismo, unas ideas que plasma en *Melmoth, the Wanderer*, desde el escenario hasta los personajes. En cuanto al primero, nótese que gran parte de la novela transcurre en España, un país católico que, como señala Baldick, viene a ser “a nightmarish extension of the anxieties he feels about the enduring priestly influence in Catholic Ireland, where the novel begins and ends”<sup>20</sup> (Baldick, 1989: xiii). En lo que respecta a los personajes, es evidente la vileza con la que son retratados los católicos frente a los protestantes (véase el caso de la familia de Guzmán). Para Maturin, la única religión válida es el cristianismo bíblico que no tiene más intermediarios entre el creyente y Dios que el texto sagrado –la idea central del protestantismo. Según Killeen (2006), este protestantismo está representado, en último término, por el mismo Melmoth: “protestant truth is proclaimed by the most reviled figure of the narrative, the Wanderer himself. It is Maturin’s villain who is the most consistent Protestant in the whole novel (while simultaneously representing all banished and exiled figures, including Irish Catholics), which surely tells against his claims that it is Protestantism which is the means to salvation”<sup>21</sup>. Con todo, los ataques de Maturin no se dirigen contra el Catolicismo en sí mismo: Scott (1980: 31) señala que el irlandés “insisted that he was attacking not

<sup>19</sup> “Atacar el catolicismo no era para Maturin un juego caprichoso de anticuario, como lo era para Lewis en su lasciva novela gótica *El Monje*. Era un deber muy serio de su vocación, con la que estaba realmente comprometido”.

<sup>20</sup> “Una espeluznante ampliación de las ansiedades que él siente sobre la permanente influencia sacerdotal en la Irlanda católica, donde la novela empieza y acaba”.

<sup>21</sup> “La verdad protestante la proclama la figura más vilipendiada de la narración, el propio Errabundo. El villano de Maturin es el protestante más consecuente de toda la novela (a la vez que representa a todas las figuras proscritas y exiliadas, incluyendo a los irlandeses católicos), lo que seguramente dice, en contra de sus reivindicaciones, que el Protestantismo es el verdadero medio de salvación”.

Catholics, but the errors of Catholicism, because he had found among his Catholic friends, ‘a desire for the only true *Catholic Emancipation*, the emancipation of the intellect and the conscience’ (quoted by the sermons by Idman, p.283)”<sup>22</sup>. En definitiva, la religión no es un motivo más en la novela de Maturin, sino uno de los temas centrales, y como tal debe estudiarse y tenerse en cuenta<sup>23</sup>.

Desde una perspectiva historiográfica, se ha considerado la novela de Maturin como el hito que marca el final de un ciclo, el más romántico de toda la literatura gótica. Con esta obra se cierran, por el momento, las puertas de castillos, mazmorras y abadías medievales. El terror va abandonando los espacios remotos y nobles para hacerse mucho más cotidiano, más psicológico, y acercarse así, sin excesos grandilocuentes, al lector victoriano. Pero antes de que se dé este paso, Maturin ofrece un último ejemplo de terror desmedido, una última recopilación de horrores, con su correspondiente lección moral. En *Melmoth, el errabundo* convergen varios mitos literarios, todos ellos ya utilizados en novelas góticas anteriores. Se recurre de nuevo a la tentación del mal, a la realidad maniqueísta y a la tragedia inevitable. Se repiten escenarios y motivos: España, las abadías, el catolicismo, etc. *Melmoth, the Wanderer* es así la receptora de muchas novelas anteriores, y en ella se observan influencias de *The Mysterries of Udolpho* (Ann Radcliffe), *The Monk* (Matthew Gregory Lewis), *Frankenstein* (Mary Shelley) o *The Vampyre* (Polidori). En definitiva, se demuestra la existencia de un patrón literario, que define la literatura gótica como un género con una estética propia y diferente del resto; un género en el que Maturin entró como uno más entre los grandes, y que pronto contó con seguidores (entre ellos, el francés Honoré de Balzac, que escribió la secuela de la obra en *Melmoth Réconcilié*, 1835).

---

<sup>22</sup> “Insistió que él no estaba atacando a los católicos, sino los errores del catolicismo, porque había encontrado entre sus amigos católicos ‘un deseo por la única *Emancipación Católica* verdadera, la emancipación del intelecto y de la conciencia’”. No obstante, Maturin se había ganado ya el adjetivo de anti-católico: ‘Even if the author intended them as a dispassionate examination of errors in Catholic doctrine, their popularity testifies to the inflammatory religious situation in Ireland and the anti-Catholic sentiment picking up steam in the nineteenth century, not only in Ireland, but in England as well’ (Scott, 1980: 32).

<sup>23</sup> Sobre el debate religioso en la literatura gótica, *vid.* Sage (1988).

## 2.- EL USO DE LAS CITAS GRIEGAS Y LATINAS: ERUDICIÓN Y TERROR EN UNA SOLA FRASE

En *Melmoth, the Wanderer* la literatura grecolatina cumple una función estructural muy importante. Toda la obra está jalonada por referencias a autores y obras, que dan al texto un gran carácter erudito, ampliando con ello sus posibles lecturas. En este apartado se analizará exclusivamente la relación literaria que se establece de manera explícita entre la literatura clásica y la novela de Maturin: la cita.

Según Gerard Genette (1989: 10), la cita es la forma de intertextualidad más literal, pues implica la presencia simultánea y explícita de dos textos. Como señala García Jurado (2008c: 20), con la cita “el autor reta al lector a adivinar cuál es la relación de ese texto enigmático e inicial con el contenido del propio relato”, haciendo la lectura mucho más participativa entre lector y narrador, como medio de comunicación que es. En el caso de *Melmoth, the Wanderer*, hay dos tipos de citas muy diferentes: la cita inicial, que encabeza la mayoría de los capítulos (siempre en su lengua original), y la cita que se incluye en la misma narración (y que puede venir en su lengua original o traducida). A veces ambos tipos de citas funcionan de forma conjunta, y el mismo texto se repite como cita inicial y dentro del texto, configurando una suerte de “doble cita” (en terminología de García Jurado) y subrayando la importancia del texto clásico en cuestión<sup>24</sup>. Este juego literario parece ser recurrente en algunos relatos góticos, como ha demostrado García Jurado (2008a, 2008c) en los casos de Charles Maturin, Edgar Allan Poe y Marcel Schwob, que lo utilizan con diferentes grados de conciencia. Aunque para entender el poder de la cita dentro de la novela gótica, podría retrocederse hasta su mismo fundador, Walpole, quien, como ya se vio en el capítulo correspondiente, abre la segunda edición de *The Castle of Otranto* con unos versos de Horacio conscientemente modificados.

De los treinta y nueve capítulos que componen *Melmoth, the Wanderer*, todos, salvo uno (el capítulo IX), comienzan con una cita literaria. Esta sistematización es el primer indicativo de la transcendencia que este elemento tiene en la obra. Las citas iniciales corresponden a lo que Genette denominó “paratexto”, es decir, el

<sup>24</sup> Es el caso de la cita de Plinio el Joven, como se verá en su momento.

Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer fácilmente como lo desearía y lo pretende (Genette, 1989: 11-12).

Los editores, al igual que bastantes lectores, ven la cita como un dato accesorio, más que como parte integrante del texto. Se considera simplemente como una reflexión erudita, al margen de la novela y totalmente prescindible para entender su contenido. Y aunque es cierto que algunas veces (pocas) los escritores dejan caer comentarios o añaden adornos gratuitos, frecuentemente aprovechan estos lugares marginales para arrojar luces indirectas sobre sus relatos a los lectores más atentos. Por tanto, a pesar de su situación aparentemente marginal con respecto al texto en sí mismo, las citas iniciales constituyen una parte esencial, que el lector debe interpretar para dar un sentido completo a la novela<sup>25</sup>. El mecanismo de lectura de estas citas es el mismo que los lingüistas Sperber y Wilson (1986) señalaron en su teoría de la relevancia. Según esta teoría, todas las evidencias suministradas en la comunicación deben ser relevantes para que ésta se lleve a cabo exitosamente, lo que, más allá de una simple codificación y descodificación, a veces supone un proceso de inferencia por parte del receptor; de igual forma, también en la literatura cada elemento tiene su sentido, y los lectores, como participantes del diálogo literario, deben inferir la relación entre todos ellos. Hay, por tanto, una correspondencia implícita entre las citas iniciales y el contenido del capítulo que encabezan, y definir esta relación será precisamente el objetivo del presente apartado.

---

<sup>25</sup> Una reflexión sobre la importancia de la cita y *Melmoth, the Wanderer* puede encontrarse en González-Rivas Fernández (2008b: 29-32), donde se analiza el caso concreto de la edición de Valdemar, a cargo de Torres Oliver (2005).



Las citas en esta obra son muy variadas, tanto en época, como en nacionalidad, y remiten a las literaturas inglesa, española, francesa, italiana, griega y latina. Todas están en su lengua original, y constituyen un *collage* comparatista que, además de descubrir la gran erudición del escritor, logra un efecto estético que insiste en dos elementos antitéticos o paradójicos: la continuidad y la diferencia. Además, esta mezcla de literaturas, donde antiguos y modernos comparten escenario en un mismo nivel, revela una época de nacionalismos ya consolidados, lo que permite hablar de “clásicos ingleses”, junto con los tradicionales “clásicos latinos”. Consciente o inconscientemente, la estructura de la novela representa la nueva situación política y su impacto en los movimientos artísticos (la literatura, en este caso). En cualquier caso, no cabe duda de que todas las citas transforman su contenido dentro del nuevo contexto gótico, y de que también los capítulos de Maturin adquieren un significado más amplio para todos aquellos que las reconozcan y las sepan interpretar.

En lo que respecta concretamente a la literatura clásica, hay una amplia mayoría de citas en latín. Frente a éstas, tan sólo hay tres capítulos encabezados por citas en griego, de Homero (la misma en dos casos) y de Anacreonte, respectivamente. La diferencia es significativa, y por eso debe ser tomada en cuenta en los próximos análisis. Algunos autores ya habían sido utilizados por otros autores góticos; otros, en cambio, aparecen por primera vez en la literatura de terror. Todos ellos, no obstante, componen una antología propia dentro de *Melmoth, the Wanderer*, una pequeña historia de la literatura clásica que, por diferentes motivos, interesan desde el punto de vista de la estética gótica.

A lo largo de este apartado se analizarán, uno a uno, los autores y las citas escogidos por Maturin. Se seguirá, en la medida de lo posible, el orden de aparición, aunque no siempre se podrá respetar, pues muchos de los autores aparecen en más de un capítulo, y esto exigirá, a veces, hacer un salto en el análisis. Se estudiarán a la vez citas iniciales y citas intertextuales, lo que permitirá también observar la relación que hay entre ellas, y, por consiguiente, las diferentes manifestaciones de un mismo autor en la novela. En un primer apartado se analizará el caso especial de Plinio el Joven, Homero y Virgilio, tres autores que están unidos en la novela por un mismo motivo: el fantasma. El resto de los autores se tratarán por separado. Al final de este apartado se habrá

elaborado esa antología que une a góticos y clásicos y que está latente en la prosa de Maturin.

## 2.1.- PLINIO EL JOVEN, HOMERO Y VIRGILIO: LA IMAGEN DEL FANTASMA

En *Melmoth, the Wanderer* hay tres textos grecolatinos (de Plinio el Joven, Homero y Virgilio, respectivamente) con un mismo protagonista: el fantasma. No es casualidad: los tres textos están estrechamente conectados en la novela de Maturin por cuestiones lingüísticas y extralingüísticas. García Jurado (2000, 2002a, 2006b, 2008a, 2008b) ya ha demostrado la importancia que tienen determinados autores clásicos en la literatura de terror. Basándome en sus estudios, en este apartado se expondrá cómo algunos de estos autores construyen algunas escenas de *Melmoth, the Wanderer*, explícita e implícitamente.

En primer lugar, se analizarán los capítulos III y XXIII de la novela, unidos por la misma cita, que se extrae de la carta de Plinio el Joven sobre fantasmas (Plin.Ep.7.27.5-11). Se verá, a continuación, que el fantasma de Plinio “resucita” a su vez a los otros dos fantasmas literarios igualmente presentes en sendas citas de la novela: el fantasma de Héctor, que aparece en la *Eneida* de Virgilio, y el fantasma de Patroclo, que aparece en la *Iliada* de Homero. La convergencia de estos tres fantasmas clásicos crea la base para el fantasma moderno de Maturin, junto con otras imágenes como la de Fausto o la del judío errante.

### A) LA CITA INICIAL. ESPECTROS CLÁSICOS: EL FANTASMA DE PLINIO Y LOS FANTASMAS ÉPICOS DE HOMERO Y VIRGILIO

La cita que abre el capítulo III es la siguiente:

*Apparebat eidolon senex* PLINY.

Maturin no especifica qué Plinio es (el Viejo o el Joven), dándolo por supuesto o, quizá, jugando con el equívoco. Algunos lectores familiarizados con la literatura clásica posiblemente sean capaces de identificar la carta que Plinio el Joven envía a

Sura (Plin.*Ep.*7.27.5-11). En ella, tratando de responder a una pregunta sobre la existencia de los fantasmas, Plinio cuenta, a modo de *excursus*, la historia de una casa encantada. Dada la importancia que tiene en el estudio de esta novela, y puesto que su corta extensión lo permite, reproduzco a continuación el texto, acompañado de la traducción de García Jurado (la cita que recoge Maturin está en cursiva):

Et mihi discendi et tibi docendi facultatem otium praebebat. Igitur perquam uelim scire, esse phantasmata et habere propriam figuram numenque aliquod putes an inania et uana ex metu nostro imaginem accipere (...).

Erat Athenis spatiosa et capax domus sed infamis et pestilens. Per silentium noctis sonus ferri, et si attenderes acrius, strepitus uinculorum longius primo, deinde e proximo reddebatur: mox *apparebat idolon*, *senex* macie et squalore confectus, promissa barba horrenti capillo; cruribus compedes, manibus catenas gerebat quatibatque. Inde inhabitantibus tristes diraeque noctes per metum uigilabantur; uigiliam morbus et crescente formidine mors sequebatur. Nam interdiu quoque, quamquam abscesserat imago, memoria imaginis oculis inerrabat, longiorque causis timoris timor erat. Deserta inde et damnata solitudine domus totaque illi monstro relictā; proscribatur tamen, seu quis emere seu quis conducere ignarus tanti mali vellet.

Venit Athenas philosophus Athenodorus, legit titulum auditoque pretio, quia suspecta uilitas, percunctatus omnia docetur ac nihilo minus, immo tanto magis conducit. Ubi coepit aduersperascere, iubet sterni sibi in prima domus parte, poscit pugillares stilum lumen, suos omnes in interiora dimittit; ipse ad scribendum animum oculos manum intendit, ne uacua mens audita simulacra et inanes sibi metus fingeret. Initio, quale ubique, silentium noctis; dein concuti ferrum, uincula moueri. Ille non tollere oculos, non remittere stilum, sed offirmare animum auribusque praetendere. Tum crebrescere fragor, aduentare et iam ut in limine, iam ut intra limen audiri. Respicit, uidet agnoscitque narratam sibi effigiem. Stabat innuebatque digito similis uocanti. Hic

contra ut paulum exspectaret manu significat rursusque ceris et stilo incumbit. Illa scribentis capiti catenis insonabat. Respicit rursus idem quod prius innuentem, nec moratus tollit lumen et sequitur. Ibat illa lento gradu quasi grauis uinculis. Postquam deflexit in aream domus, repente dilapsa deserit comitem. Desertus herbas et folia concerpta signum loco ponit.

Postero die adit magistratus, monet ut illum locum effodi iubeant. Inueniuntur ossa inserta catenis et implicita, quae corpus aeuo terraque putrefactum nuda et exesa reliquerat uinculis; collecta publice sepeliuntur. Domus postea rite conditis manibus caruit (Plin.*Ep.*7. 27.1-11).

Traducción:

La falta de ocupaciones a mí me brinda la oportunidad de aprender y a ti la de enseñarme. De esta forma, me gustaría muchísimo saber si crees que los fantasmas existen y tienen forma propia, así como algún tipo de voluntad, o, al contrario, son sombras vacías e irreales que toman imagen por efecto de nuestro propio miedo (...).

Había en Atenas una casa espaciosa y grande, pero tristemente célebre e insalubre. En el silencio de la noche se oía un ruido y, si prestabas atención, primero se escuchaba el estrépito de unas cadenas a lo lejos, y luego ya muy cerca: a continuación *aparecía una imagen, un anciano* consumido por la flacura y la podredumbre, de larga barba y cabello erizado; grilletes en los pies y cadenas en las manos que agitaba y sacudía. A consecuencia de esto, los que habitaban la casa pasaban en vela tristes y terribles noches a causa del temor; la enfermedad sobrevenía al insomnio y, al aumentar el miedo, la muerte, pues, aun en el espacio que separaba una noche de otra, si bien la imagen desaparecía, quedaba su memoria impresa en los ojos, de manera que el temor se prolongaba aún mas allá de aquello que lo causaba. Así pues, la casa quedó desierta y condenada a la soledad, dejada completamente a merced de aquel monstruo; no obstante se

había puesto en venta, por si alguien, no enterado de tamaña calamidad, quisiera comprarla o tomarla en alquiler.

Llega a Atenas el filósofo Atenodoro, lee el cartel y una vez enterado del precio, como su baratura era sospechosa, le dan razón de todo lo que pregunta, y esto, lejos de disuadirle, le anima aún más a alquilar la casa. Una vez comienza a anochecer, ordena que se le extienda el lecho en la parte delantera, pide tablillas para escribir, un estilo, y una luz; a todos los suyos les aleja enviándoles a la parte interior, y él mismo dispone su ánimo, ojos y mano al ejercicio de la escritura, para que no estuviera su mente desocupada y el miedo diera lugar a ruidos aparentes e irreales. Al principio, como en cualquier parte, tan sólo se percibe el silencio de la noche, pero después la sacudida de un hierro y el movimiento de unas cadenas: el filósofo no levanta los ojos, ni tampoco deja su estilo, sino que pone resueltamente su voluntad por delante de sus oídos. Después se incrementa el ruido, se va aproximando y ya se percibe en la puerta, ya dentro de la habitación. Vuelve la vista y reconoce al espectro que le habían descrito. Éste estaba allí de pie y hacía con el dedo una señal como llamándole. El filósofo, por su parte, le indica con su mano que espere un poco, y de nuevo se pone a trabajar con sus tablillas y estilo, pero el espectro hacía sonar sus cadenas para atraer su atención. Éste vuelve de nuevo la cabeza y ve que hace la misma señal, así que ya sin hacerle esperar coge el candil y le sigue. Iba el espectro con paso lento, como si le pesaran mucho las cadenas; después bajó al patio de la casa, y de repente, desvaneciéndose, abandona a su acompañante. El filósofo recoge hojas y hierbas y las coloca en el lugar donde ha sido abandonado a manera de señal.

Al día siguiente acude a los magistrados y les aconseja que ordenen cavar en aquel sitio. Se encuentran huesos insertos en cadenas y enredados, que el cuerpo, putrefacto por efecto del tiempo y de la tierra, había dejado desnudos y descarnados junto a sus grilletes. Reunidos los huesos se entierran a costa del erario público. Después de esto la casa quedó al fin liberada del fantasma, una vez fueron

enterrados sus restos convenientemente (traducción de García Jurado, 2002a: 57-60).

La aparición de fantasmas exigiendo un enterramiento digno (como el caso que relata Plinio) o alguna ofrenda era una creencia muy extendida entre los latinos, así como en otras muchas culturas de la Antigüedad. Pertenece al folclore popular antes que a la literatura, e incluso llega a dominar algunas de las leyes del derecho romano, donde también se tenía en cuenta que un enterramiento sin sus ritos correspondientes podía acarrear la persecución del fantasma afectado<sup>26</sup>. Entre otros autores, esta creencia en los fantasmas ha sido recogida por Ovidio en los *Fastos*, donde el poeta latino recuerda una época en que, debido a las guerras, se descuidaron las ofrendas a los antepasados muertos, y éstos se levantaron de sus tumbas recordando las obligaciones que debían cumplirse<sup>27</sup>. Pero, independientemente de los motivos que tuvieran para aparecer, lo cierto es que en Roma existía una amplia mitología sobre fantasmas y seres espectrales (*lemures, larvae...*), que vivían entre dos mundos y atormentaban a los vivos. Véase, al respecto, *Les morts malfaisants*, de Jobbé-Duval (1929), donde el autor hace una extensa revisión de los espectros paganos.

La obra de Plinio, como indica W. M. S. Russell (1981: 209), fue de uso escolar durante un tiempo<sup>28</sup>, e incluso aparece citada como ejemplo en uno de los manuales básicos de la segunda mitad del siglo XIX: *The Revised Latin Primer*, de Kennedy<sup>29</sup>. Literariamente, Plauto y Luciano también recogen una historia similar, en la *Mostellaria* (Pl.*Most.*468-505) y en *Philopseudes* (Luc.*Philops.*30-31), respectivamente; pero, según

<sup>26</sup> Véase el caso de la *noxae deditio*, en lo que respecta a la entrega de un cadáver: éste se entregaba al acreedor, y se quedaba sin enterrar hasta que la familia saldara las deudas. La familia se veía así presionada, pues de no cumplir lo acordado, su pariente se quedaría entre dos mundos, en forma de fantasma. Sobre este tema, *vid.* Rodríguez Martín (1998: 316-346).

<sup>27</sup> “Est honor et tumulis. Animas placate paternas / paruaque in extinctas munera ferte pyras. / Parua petunt manes, pietas pro diuite grata est / Munere (...) / At quondam, dum longa gerunt pugnacibus armis / bella, Parentales deseruere dies. / non impune fuit; nam dicitur omine ab isto / roma suburbanis incaluisse rogis. / uix equidem credo: bustis exisse feruntur / et tacitae questi tempore noctis aui, / perque uias urbis latosque ululasse per agros / deformes animas, uolgius inane, ferunt. / post ea praeteriti tumulis redduntur honores, prodigiisque uenit funeribusque modus” (Ov.*Fas.*2.533-556).

<sup>28</sup> “The most famous ancient ghost store of all is told in Pliny the Younger’s letter about ghosts, which I mentioned earlier; generations of schoolchildren have had to translate it”, Russell (1981: 209).

<sup>29</sup> En esta gramática se recoge justamente la continuación de la cita que ha escogido Maturin: “senex promissa barba, horrenti capillo” (Kennedy, 1888: 129).

González (1999: 44), la carta de Plinio es el primer relato de fantasmas con referencias a lo sobrenatural, lo que justifica, en parte, el interés que despertó en autores modernos. En la literatura gótica, antes de Maturin la carta de Plinio ya había sido recogida de forma explícita por Jan Potocki (1761-1815) en su novela *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1804-1805), donde el escritor polaco ofrecía una traducción completa del texto. Además de la obra de Potocki, García Jurado (2002a) señala también en otras novelas previas la presencia implícita de algunos motivos que habían sido fijados en el texto de Plinio, como la descripción del fantasma, sus movimientos o su interacción con otro personaje que, frente al ser sobrenatural, representa la razón. En este sentido, las novelas de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, o *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis, pueden considerarse también vías indirectas de recreación de la carta de Plinio dentro del género gótico, y sus autores actúan como intermediarios que han puesto en contacto la Antigüedad con las nuevas tendencias románticas. Fuera de la literatura anglosajona, la influencia de la carta de Plinio se deja sentir también en obras como *Los elixires del diablo*, de E. T. A. Hoffmann<sup>30</sup>. Entre estas obras y estos autores, *Melmoth, the Wanderer*, de Charles Robert Maturin, es el colofón de una tradición muy particular, que funciona de forma paralela a los ámbitos académicos. Teniendo esto en cuenta, no es extraño pensar que, junto a aquellos que estaban más versados en los estudios clásicos, el texto de Plinio también podía ser fácilmente reconocido por los aficionados a la literatura gótica. Quizá por eso Maturin decidió no especificar a qué Plinio pertenecía la cita, haciendo así un guiño a todos aquellos lectores conscientes de esta tradición literaria.

---

<sup>30</sup> Véase, por ejemplo, el siguiente párrafo, que tiene grandes parecidos con el texto de Plinio (cursiva de la autora de la tesis): “Me llevé silenciosamente la escopeta a la cara, creyendo que era un animal, pero *una figura atroz* surgió con *ojos rojos refulgentes*, *pelos negros hirsutos* y con *harapos colgando del cuerpo*. El *monstruo* me miró ceñudo, mientras emitía horribles tonos indescifrables. ¡Señor!, fue un momento que podría aterrar al más valiente. Me parecía como si realmente Satanás estuviera ante mí y sentí cómo empezaba a sudar de miedo. Pero con fuertes rezos, que pronuncié en voz alta, puede recordar bastante el ánimo. Tan pronto como empecé a rezar y a pronunciar el nombre de Jesucristo, el monstruo aulló con más fuerza, terminando por proferir finalmente horribles maldiciones y blasfemias” (Hoffmann, 1998: 122-123). Como se puede ver, además de guardar algunos parecidos en las palabras utilizadas, la tensión que se crea entre el protagonista (rezando) y el monstruo (aullando) también se asemeja bastante a la dialéctica entre el filósofo (escribiendo) y el fantasma (haciendo ruidos con las cadenas, cada vez más insistentemente). Sólo que en este caso, el protagonista es un guardia forestal y el monstruo es un monje que ha caído en el pecado y que se encuentra en el bosque, como si fuera un salvaje.

Como indica García Jurado (2008a), el término “eidolon” de la frase de Plinio citada en el capítulo III es el mismo (“εἶδωλα”) que el de la cita de Homero que encabeza los capítulos VI y XXV<sup>31</sup>:

τῆλέ με εἵργουσι ψυχαὶ εἶδωλα καμόντων HOMER

Pero, además de este paralelismo léxico, existe un paralelismo de contenido entre los dos textos. La cita de Homero corresponde al canto IV de la *Ilíada*, y está puesta en boca de un fantasma; se trata de Patroclo que, como el fantasma de Plinio, se aparece en sueños a Aquiles y le pide que le dé correcta sepultura para que pueda entrar en el Hades:

Εὖδεις, αὐτὰρ ἐμεῖο λελασμένος ἔπλευ Ἀχιλλεῦ.  
οὐ μέν μευ ζώνοντος ἀκήδεις, ἀλλὰ θανόντος·  
θάπτε με ὅττι τάχιστα πύλας Ἀΐδαο περήσω.  
*τῆλέ με εἵργουσι ψυχαὶ εἶδωλα καμόντων,*  
οὐδέ μέ πω μίσγεσθαι ὑπὲρ ποταμοῖο ἐῷσιν,  
ἀλλ' αὖτως ἀλάλημαι ἂν' εὐρυπυλὲς Ἄϊδος δῶ.  
καί μοι δὸς τὴν χεῖρ'· ὀλοφύρομαι, οὐ γὰρ ἔτ' αὖτις  
νίσσομαι ἐξ Ἀΐδαο, ἐπὴν με πυρὸς λελάχητε”<sup>32</sup>  
(Hom.*Il.* 69-76).

Ambos textos, por tanto, representan a un fantasma que se dirige a un vivo para pedir un enterramiento correcto.

La cita de Homero y el pasaje de donde se extrae es muy semejante a otro texto clásico que también cita Maturin, y que corresponde a la *Eneida*. En el capítulo X de *Melmoth, the Wanderer*, el libro II del poema de Virgilio aparece en plena narración,

<sup>31</sup> Es el único caso en toda la novela de Maturin en que una cita inicial se repite.

<sup>32</sup> “Estas durmiendo y ya te has olvidado de mí, Aquiles. En vida nunca te descuidaste, pero sí ahora que estoy muerto. Lejos de sí me retienen las almas, las sombras de los difuntos, que no me permiten unirme a ellas al otro lado del río, y en vano vago por la mansión de vastas puertas, de Hades. Dame también la mano, lo pido por piedad. Pues ya no volveré a regresar del Hades cuando me hagáis partícipe del fuego” (traducción de Crespo Güenes, 2000: 455).



donde se convierte en pesadilla de Alonso Moncada. La escena que recoge es el momento en que Héctor se aparece en sueños a Eneas y le advierte sobre el incendio que va a producirse, instándole asimismo a que se marche con su pueblo en busca de una nueva ciudad<sup>33</sup>. El pasaje es el siguiente:

I thought I was a boarder in it, and studying Virgil. I was reading that passage in the second book, where the vision of Hector appears to Æneas in his dream, and his ghastly and dishonoured form suggests the mournful exclamation,

'—*Heu quantum mutatus ab illo*,—

—*Quibus ab oris, Hector expectate uenis?*'

Then I thought Juan was Hector,—that the same pale and bloody phantom stood calling me to fly—'Heu fuge,' while I vainly tried to obey him. Oh that dreary mixture of truth and delirium, of the real and visionary, of the conscious and unconscious parts of existence, that visits the dreams of the unhappy! He was Pantheus, and murmured,

'*Venit summa dies, et ineluctabile tempus.*'

I appeared to weep and struggle in my dream. I addressed the figure that stood before me sometimes as Juan, and sometimes as the image of the Trojan vision. At last the figure uttered, with a kind of querulous shriek,—that *uox stridula* which we hear only in dreams,

'*Proximus ardet Ucalegon*,'

and I started up fully awake, in all the horrors of an expected conflagration<sup>34</sup> (Maturin, 1968: 218-219).

<sup>33</sup> No es extraño que Virgilio provoque pesadillas o quite el sueño a más de un joven. En González-Rivas Fernández (2008a: 18-55) ya se comentó el caso de la escritora Margaret Fuller, que sufría una pesadilla recurrente con Virgilio, o el de Tom Tulliver, personaje de *The Mill on the Floss*, de George Eliot, para quien Virgilio era uno de los peores castigos que podía imponerle su tutor. Virgilio, por tanto, tiene un lado tenebroso, o por lo menos inquietante, que recuperan los autores góticos.

<sup>34</sup> "Soñé que era interno y que estudiaba a Virgilio. Leía este pasaje del Libro Segundo en el que el espectro de Héctor se aparece a Eneas, y su forma horrible e infamada suscita la dolidá exclamación:

*Heu quantum mutatus ab illo,*

*Quibus ab oris, Hector expectate uenis?*

Luego soñé que Juan era Héctor; que el mismo fantasma, pálido y sangriento, se alzaba gritándome que huyera: 'Heu fuge'; mientras yo intentaba en vano obedecerle. ¡Oh, qué lúgubre mezcla de veracidad y delirio, de realidad e ilusión, de elementos conscientes e inconscientes de la existencia, visita los sueños de los desventurados! Él era Panteo, y murmuraba:

Todos los versos de Virgilio que recoge Maturin en este pasaje, incluso los dos primeros, que aparecen juntos, corresponden a momentos diferentes dentro del poema latino. No obstante, a pesar de estar separados en el texto original, el orden en que los dispone Maturin les da pleno sentido, y resume los dos temas más importantes de la escena: la aparición del fantasma de Héctor y el incendio, dos hechos que se trasladan a la novela de Maturin:

1.- *Heu quantum mutatus ab illo* → verso 274 (*heu* no aparece en este verso):  
“Ay, cuán diferente de aquél”

2.- *Quibus ab oris, Hector expectate uenis?* → versos 282-283 (alterado el orden de palabras: *quibus Hector ab oris expectate uenis*): “¿De qué orillas vuelves, Héctor, hasta el que te espera?”

3.- *Venit summa dies, et ineluctabile tempus* → verso 324: “Llega el último día y la hora inevitable”

4.- *Proximus ardet Ucalegon* → versos 311-312: “Cerca arde ya Ucalegón”

5.- Después de los dos primeros versos, Alonso Moncada incluye en su discurso un *Heu, Fuge!*, que corresponde al verso 289.

En el texto de Virgilio de nuevo aparece un fantasma (Héctor) hablando a un vivo (Eneas) para hacerle una petición. Y, como en el caso de Homero, también aquí se presenta en un sueño y el escenario es la guerra de Troya. Dos fantasmas épicos, por tanto, entran con sus armas en la ficción gótica. La cita de Virgilio, por otra parte, no acaba en sí misma, sino que continúa en el capítulo XI, donde ocurre el incendio al que se alude (esta vez en el monasterio, en lugar de en Troya)<sup>35</sup>:

---

*Venit summa dies, et ineluctabile tempus*

Al parecer, lloraba y me debatía en mi sueño. Me dirigía a la figura que estaba ante mí unas veces como Juan, y otras como la imagen de la visión troyana. Por último, la figura exclamó, con una especie de alarido quejumbroso en esa *vox stridula* que sólo oímos en sueños

*Proximus ardet Ucalegon*

Y me levanté completamente despierto, con todos los horrores del que espera ver un incendio” (Maturin, 2005: 425-426).

<sup>35</sup> Maturin se recrea en este pasaje, que se adapta a la perfección a la estética gótica. Esta complacencia en el incendio recuerda bastante al deleite morboso que describe Thomas De Quincey en

I had now nothing to await but the most dreadful of all destinations, amid the darkness and silence of my cell, where the total suspension of the stranger's visits confirmed me every hour in my conviction of their nature and purport, when an event occurred, whose consequences alike defeated fear, hope, and calculation. This was the great fire that broke out within the walls of the Inquisition, about the close of the last century.

It was on the night of the 29th November 17--, that this extraordinary circumstance took place ... On the first intimation that the fire was spreading rapidly, and threatened danger, the prisoners were ordered to be brought from their cells, and guarded in a court of the prison ... The heavens were on fire –and the torches, held no longer in firm hands, gave a tremulous and pallid light. It seemed to me like a wildly painted picture of the last day. ... The flames at last began to descend into the court. Then commenced a scene of horror indescribable. The wretches who had been doomed to the flames, imagined their hour was come ... At that very moment, the archway of the court opposite to us gave way, and sunk in ruins at our feet, dashing, as it fell, an ocean of flame against us<sup>36</sup> (Maturin, 1968: 240-242).

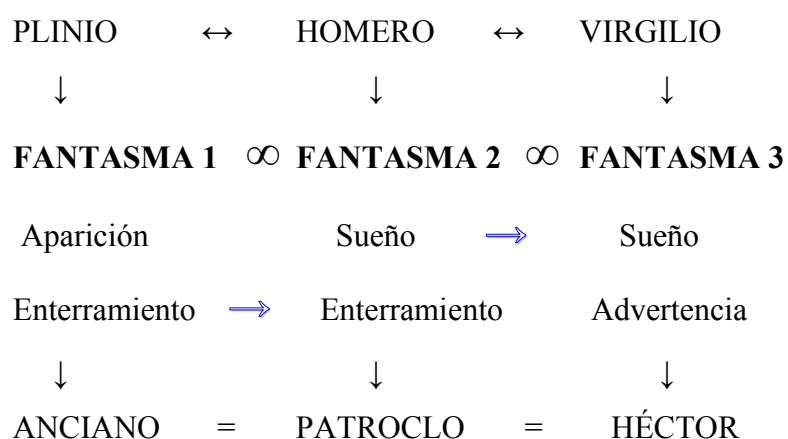
---

sus primeras páginas de *Murder as a Fine Art*. En ellas se describe igualmente un incendio, que De Quincey contempla con placer, por su carácter sublime.

<sup>36</sup> “Ahora no me cabía esperar otra cosa que el más espantoso de los destinos, en medio de la oscuridad y el silencio de mi celda, donde la total suspensión de las visitas del desconocido confirmaba a todas horas mi convicción acerca de su naturaleza y objeto, hasta que acaeció algo cuyas consecuencias desbarataron por igual el miedo, la esperanza y las suposiciones. Me refiero al gran incendio que se declaró dentro de los muros de la Inquisición hacia finales del pasado siglo (...). A la primera voz de que el fuego se propagaba rápidamente y amenazaba peligro, se ordenó sacar a los prisioneros de sus celdas y que fueran custodiados en un patio de la prisión (...). El cielo se veía en llamas, y las antorchas, sostenidas por manos ya no firmes, difundían una luz pálida y temblona. Se me antojaba un impresionante cuadro del fin del mundo (...). Por último las llamas descendieron al patio. Entonces empezó una escena indescriptible de horror. Los infelices que habían sido condenados a la hoguera creyeron que les había llegado la hora. (...) En ese mismo instante cedió la arcada del patio que teníamos ante nosotros, y se derrumbó a nuestros pies, derramando hacia nosotros un océano de llamas” (Maturin, 2005: 466-467).

Este pasaje recrea un incendio que, teniendo en cuenta la cita precedente, puede relacionarse directamente con la *Eneida*, confirmando que la obra de Virgilio es un hipotexto activo en la novela de Maturin. No obstante, algunas de estas referencias al fin del mundo hacen pensar también en imágenes apocalípticas, que igualmente estaban en la mente de Maturin. La Biblia era, sin duda, otro de los textos de referencia para Maturin, y la empleó en su novela tanto como los textos clásicos. Paganos y cristianos se fusionan así en una sola escena, muy representativa de la estética gótica.

Como ha podido comprobarse, tres textos clásicos y tres fantasmas convergen en la novela de Maturin, que muestra un gran interés por lo sobrenatural en la literatura grecolatina. Y los tres textos se van enlazando unos con otros, como si de una cadena se tratase. El texto de Plinio muestra a un fantasma que se aparece para exigir un enterramiento digno; ésta es también la petición del fantasma de Patroclo, que se aparece en sueños a Aquiles; y, finalmente, también en sueños se aparece Héctor a Eneas, para advertirle sobre el incendio de Troya (un incendio que finalmente se materializa en el mismo monasterio). De esta forma, por medio de diferentes eslabones, relaciona el texto de Plinio con el de Homero, y éste con el de Virgilio. Consigue crear así una red literaria, que conecta una parte muy importante de la tradición clásica de la novela de Maturin:



Dentro de este esquema, el único relato que, retrospectivamente, podría identificarse como “gótico” es el de Plinio, el más tardío y marginal. Ni la escena de

Homero ni la de Virgilio son propiamente “sobrenaturales” (pues la aparición de fantasmas en sueños se aceptaba en la Antigüedad, tanto como la participación de los dioses en el campo de batalla); tampoco producen el mismo terror que el anciano consumido y harapiento. Sin embargo, a la luz del texto de Plinio, las otras dos escenas adquieren el halo misterioso y sobrecogedor propio de los relatos góticos. La misma estructura de la novela confirma esta supeditación de Homero y Virgilio a Plinio, que aparece en primer lugar (capítulo III), no sólo delante de los otros dos autores (Homero en el capítulo VI, Virgilio en el capítulo X), sino de todas las referencias al mundo clásico, algunas de las cuales quedan también teñidas por el mismo ambiente estremecedor. Este orden Plinio-Homero-Virgilio se mantiene en otras apariciones de los autores en la novela, confirmando en un nivel textual la conexión argumental de los tres relatos. Como citas iniciales, Maturin utiliza sus textos en los capítulos III (Plinio), VI (Homero) y VII (Virgilio). En el capítulo XXIII, como se verá más adelante, reaparece en la narración la primera cita de Plinio, y de nuevo los capítulos XXV y XXVII son introducidos por Homero y Virgilio, respectivamente. Nótese, igualmente, la proximidad de las citas, concentradas en dos partes de la novela muy concretas (del capítulo III al VII y del capítulo XXIII al XXVII):

1.- PLINIO	III	XXIII
2.- HOMERO	VI	XXV
3.- VIRGILIO	VII	(X-XI) XXVII

**Negrita:** Imagen del fantasma.

Los tres fantasmas quedan así indisolublemente unidos, revelando el lado más oscuro de la literatura clásica. De los tres textos, el relato de Plinio ocupa un lugar preeminente, y a él se dedican los próximos apartados.

B) DESARROLLO DE LA CITA DE PLINIO. EL FANTASMA DE MATURIN

En *Melmoth, the Wanderer*, la cita inicial de Plinio en la que se describe el fantasma abre el capítulo en el que John Melmoth lee el manuscrito que le había legado su tío y que contiene la historia de Stanton. Este capítulo descubre la maldad del personaje de Melmoth, que apareció por primera vez misteriosamente en la habitación del tío de John. En ambos relatos, por tanto, la narración presenta un ser sobrenatural: Melmoth (en la novela de Maturin) o el fantasma (en la carta de Plinio). Pero ésta no es más que la primera identificación entre las dos historias, que tendrán otros paralelismos. Véase, a continuación, cómo traslada Maturin la cita de Plinio y, en general, todo el ambiente del mundo clásico a su ficción gótica.

Como en otras muchas novelas góticas, la acción ocurre en España, lugar de encuentro de las culturas romana, musulmana y cristiana. Maturin aprovecha este escenario para recrearse en la sublimidad del paisaje y la evocación de tiempos pasados, haciéndose eco de los motivos más típicos del género. Sus reflexiones indagan en los puentes que unen la época antigua con la contemporánea, así como en el significado de la civilización romana para el mundo moderno:

The magnificent remains of two dynasties that had passed away, the ruins of Roman palaces, and of Moorish fortresses, were around and above him; ... The difference between the architecture of the Roman and Moorish ruins struck him. Among the former are the remains of a theater, and something like a public place; the latter present only the remains of fortresses, embattled, castellated, and fortified from top to bottom, —not a loophole for pleasure to get in by,— the loopholes were only for arrows; all denoted military power and despotic subjugation *a l'outrance*. The contrast might have pleased a philosopher, and he might have indulged in the reflection, that though the ancient Greeks and Romans were savages (as Dr. Johnson says all people who want a press must be, and he says truly), yet they were wonderful savages for their time, for they alone have left traces of their taste for pleasure in the countries they conquered, in their superb

theaters, temples (which were also dedicated to pleasure one way or another), and baths, while other conquering bands of savages never left anything behind them but traces of their rage for power. So thought Stanton, as he still saw strongly defined, though darkened by the darkening clouds, the huge skeleton of a Roman amphitheater, its arched and gigantic colonnades now admitting a gleam of light, and now commingling with the purple thunder cloud; and now the solid and heavy mass of a Moorish fortress, no light playing between its impermeable walls, —the image of power, dark, isolated, impenetrable<sup>37</sup> (Maturin, 1968: 29).

Nótese, en primer lugar, la vuelta de tuerca que Maturin da a la imagen de los antiguos griegos y romanos, de quien dice que “were savages ... yet they were wonderful savages for their time” (curioso cambio de papeles: en la novela gótica de Maturin los bárbaros son los clásicos –lo que debería hacer pensar que lo medieval es, entonces, lo civilizado). Por otra parte, obsérvese que, con todo, lejos de oponerse a la estética clásica, en este pasaje Maturin evoca la Antigüedad romana como imagen de sublimidad, una de las categorías estéticas reivindicadas en la novela gótica. Para ello escoge uno de los símbolos recurrentes dentro de la literatura gótica: la ruina.

---

<sup>37</sup> “Los espléndidos vestigios de dos dinastías desaparecidas: las ruinas de los palacios romanos y de las fortalezas musulmanas, se alzaban a su alrededor y por encima de él; (...) Le impresionaba la diferencia arquitectónica entre las ruinas romanas y las musulmanas. Entre las primeras estaban los restos de un teatro y algo así como una plaza pública; las segundas consistían sólo en fragmentos de fortalezas almenadas, encastilladas, fortificadas de pies a cabeza sin una mala abertura por donde entrar con comodidad..., las únicas aberturas eran sólo aspilleras para las flechas; todo denotaba poder militar, y despótico sometimiento a *l'outrance*. El contraste habría encantado a un filósofo, quien se habría entregado a la reflexión de que, si bien los griegos y los romanos fueron salvajes (como dice acertadamente el doctor Johnson que debe ser todo pueblo que quiere aprovecharse de algo), fueron unos salvajes maravillosos para su tiempo, ya que sólo ellos han dejado *vestigios de su gusto por el placer* en los países que conquistaron, mediante sus soberbios teatros, templos (igualmente dedicados, de una manera u otra, al placer) y termas, mientras que otras bandas salvajes de conquistadores no dejaron jamás tras ellos otra cosa que las huellas de su avidez por el poder. En eso pensaba Stanton mientras contemplaba, vigorosamente recortado, aunque oscurecido por las sombrías nubes, el inmenso esqueleto de un anfiteatro romano, sus gigantescos peristilos coronados con arcos, recibiendo unas veces un destello de luz, otras, mezclándose con el púrpura de la nube cargada de electricidad; y luego, la sólida y pesada mole de una fortaleza musulmana, sin una luz entre sus impermeables murallas, una oscura, aislada, impenetrable imagen del poder” (Maturin, 2005: 63-64).

But he ceased to forget these local and petty dangers, as the sublimity of romance would term them, when he saw the first flash of the lightning, broad and red as the banners of an insulting army whose motto is *Vae uictis*, shatter to atoms the remains of a Roman tower;—the rifted stones rolled down the hill, and fell at the feet of Stanton. ... He stood and saw another flash dart its bright, brief, and malignant glance over the ruins of ancient power, and the luxuriance of recent fertility. Singular contrast! The relics of art forever decaying,—the productions of nature forever renewed.—(Alas! for what purpose are they renewed, better than to mock at the perishable monuments which men try in vain to rival them by.) The pyramids themselves must perish, but the grass that grows between their disjointed stones will be renewed from year to year<sup>38</sup> (Stanton, 1968: 30).

La imagen de la ruina es en sí misma muy simbólica: es la prueba viviente de que, por muy grandiosa y sublime que una civilización haya llegado a ser, al final siempre hay destrucción y muerte. En este fragmento la visión de la ruina no anula la admiración que siente Stanton ante la contemplación del Imperio Romano, pero acaba con las ínfulas de inmortalidad que le hace parecer superior al resto de las culturas. Como un siervo a su general en medio de la celebración del triunfo, la literatura gótica parece decirle al oído a Roma: “Respice post te! Hominem te memento”<sup>39</sup>.

Tras esta primera presentación de la civilización clásica, Maturin comienza su relato sobre Melmoth, que, como se ha dicho antes, es paralelo a la historia de fantasmas de Plinio. Al igual que el filósofo Atenodoro, cuando Stanton llega al pueblo

---

<sup>38</sup> “(...) Pero cesó de tener en olvido estos locales e insignificantes peligros, como la sublimidad de la ficción podría definirlos, cuando vio el primer relámpago, ancho y rojo como el pendón de un ejército insolente con la divisa *Vae uictis!*, reducir a polvo los restos de una torre romana; las rocas hendidas rodaron monte abajo y llegaron hasta los pies de Stanton. (...) Siguió inmóvil, y vio el reflejo brillante, breve y maligno de otro relámpago por encima de las ruinas del antiguo poderío, y la exuberancia de toda la vegetación. ¡Singular contraste! Las reliquias del arte en perpetuo deterioro... y las producciones de la naturaleza en eterna renovación (¡Ah, con qué propósito se renuevan, sino para burlarse de los perecederos monumentos con los que los hombres tratan de rivalizar!) Las mismas pirámides deben perecer; en cambio, la yerba que crece entre sus piedras descoyuntadas se renovará año tras año” (Maturin, 2005: 64-65).

<sup>39</sup> Frase que, como indica Tertuliano (*Apologetico*, 33.15), se decía a los emperadores durante la celebración de una victoria.



percibe algo extraño, que va más allá de las apariencias: en el caso de Atenodoro, se trata de la baratura de una casa en alquiler (“Venit Athenas philosophus Athenodorus, legit titulum auditoque pretio, quia suspecta uilitas, percunctatus omnia docetur ac nihilo minus, immo tanto magis conducit”, *Plin.Ep.7.27.7*); Stanton, en cambio, advierte un particular miedo (concretamente hacia los ingleses) que se ha apoderado de todo el vecindario (“Stanton felt there was something more than national bigotry in the exclamations of the old woman; there was a peculiar and personal horror of the English –and he was right”<sup>40</sup>, Maturin, 1968: 31). En los dos relatos el miedo se acentúa por la presencia de la noche, lo que ya se ha convertido en un tópico de la literatura gótica (*Plin.Ep.7.27.5*: “per silentium noctis sonus ferri (...)”; Maturin, 1968: 31: “The terrors of the night rendered Stanton a sturdy and an appeasable applicant”<sup>41</sup>). Pero uno de los paralelismos más importantes entre la novela de Maturin y el relato de Plinio está en la descripción del escenario. “Erat Athenis spatiosa et capax domus, sed infamis et pestilens (...). Deserta inde et damnata solitudineque domus totaque illi monstro relictas”, escribió Plinio (*Plin.Ep.7.27.5-6*) en su carta. En el manuscrito de John Melmoth se lee, aislada entre dos lagunas del texto, la siguiente frase: “The house was handsome and spacious, but the melancholy appearance of desertion...”<sup>42</sup> (Maturin, 1968: 31). Como señala García Jurado (2002a: 61n), “hay una tipología común y lógica para las casas tomadas por fantasmas, ya que han de ser antiguas y grandes”; sin embargo, la frase de Maturin es más que un simple topos, pues se relaciona de forma directa, y posiblemente sin ningún otro mediador literario, con la carta de Plinio. Así parece indicarlo el destacado lugar de la frase, separada totalmente del resto del texto, el paralelismo sintáctico que guarda con la primera frase del relato de Plinio (dos atributos unidos por una conjunción copulativa y seguidos de una oración adversativa), y las dos principales características de la casa: espaciosa y abandonada. Además, la cita inicial con la que se abría el capítulo no deja lugar a equívocos, y demuestra que Maturin no sólo conocía el texto de Plinio, sino que lo utilizó como “hipotexto” para escribir el

<sup>40</sup> “Stanton intuía que había algo más que un mero fanatismo nacional en las exclamaciones de la anciana; había un extraño y personal horror por el inglés... y estaba en lo cierto” (Maturin, 2005: 67).

<sup>41</sup> “Los terrores de la noche hicieron de Stanton un enérgico e insistente suplicante” (Maturin, 2005: 66-67).

<sup>42</sup> “La casa era hermosa y espaciosa, pero el melancólico aspecto de abandono...” (Maturin, 2005: 67).

capítulo III de su novela. Todo este escenario literario y lingüístico precede a la aparición de Melmoth, que debe entenderse, en consecuencia, como un trasunto del fantasma de Plinio.

Maturin no oculta en ningún momento la existencia de una tradición de historias de fantasmas y seres sobrenaturales en casas encantadas: el mismo narrador señala que, mientras paseaba por el lugar, “Stanton paused, and fearful images of the dangers to which travellers on the Continent are exposed in deserted and remote habitations, came into his mind”<sup>43</sup> (Maturin, 1968: 32). Tras estas primeras descripciones, se cuenta la historia terrible que ocurrió en esta casa, el día en que sus dueños, una pareja de recién casados, celebraron allí el banquete de su boda. Aunque ellos no se dieron cuenta, en el banquete, que fue seguido de un baile de máscaras, estaba una persona que no había sido invitada. Se trataba de Melmoth, el errabundo, que deja tras de sí desesperación y tormentos. El primero en advertirlo fue el padre Olavida, que reconoció al emisario del demonio en este asistente a la fiesta. El padre Olavida era una de las personas más respetadas, y el confesor de la familia anfitriona. De él se decía que era el peor enemigo del diablo, quien “when he was so contumacious as to resist Latin, and even the first verses of the Gospel of St John in Greek, which the good Father never had recourse to but in cases of extreme stubbornness and difficulty ... then he always applied to the Inquisition”<sup>44</sup> (Maturin, 1968: 34)<sup>45</sup>. El enfrentamiento entre Olavida y Melmoth, lleno de tensión y de terror psicológico, acaba con la muerte del sacerdote<sup>46</sup> y con la muerte de la joven novia en extrañas circunstancias (no determinadas debido a la mala conservación que Maturin atribuye al manuscrito). Después de estos desgraciados

<sup>43</sup> “Stanton se detuvo, y le vinieron al pensamiento imágenes espantosas de los peligros a que se exponen los viajeros del continente en las moradas deshabitadas y remotas” (Maturin, 2005: 68).

<sup>44</sup> “Cuando se resistía contumaz al latín, e incluso a los primeros versículos del Evangelio de San Juan en griego, al que no recurría el buen padre si no era en casos de extrema obstinación y dificultad (...) apelaba siempre a la Inquisición” (Maturin, 2005: 71)

<sup>45</sup> Resulta muy interesante este uso del latín y el griego para el exorcismo o cualquier práctica destinada a entrar en comunicación con lo sobrenatural. Independientemente del contenido de las palabras, las lenguas clásicas parecen tener por sí mismas un poder para invocar a los espíritus que no tienen las lenguas vernáculas. Sin duda, la consideración del latín como lengua religiosa tiene una importancia considerable en este hecho; pero, además, las lenguas clásicas (particularmente el latín) se acercan más a lo terrorífico a medida que se hacen desconocidas para los lectores (como empezaban a ser en el siglo XVIII). Esta idea se ha transmitido como un motivo más de la literatura gótica que se sigue repitiendo en las nuevas producciones literarias y cinematográficas, como *El Exorcista* (1973), *El Sexto Sentido* (1999), etc.

<sup>46</sup> Que tiene lugar fuera de escena, como Horacio recomienda para las tragedias.

acontecimientos, el novio “never recovered his reason” y la familia “deserted the mansion rendered terrible by so many misfortunes”<sup>47</sup> (Maturin, 1968: 36). Así termina la primera parte del capítulo, y, con ella, la intertextualidad que éste desarrolla con el relato de Plinio.

C) LA DOBLE CITA. EL TEXTO DE PLINIO COMO PROTAGONISTA DE LA NOVELA DE MATURIN

La carta de Plinio vuelve a aparecer otra vez en el capítulo XXIII. Este capítulo se centra en la correspondencia que mantienen Doña Clara y su marido Don Francisco de Aliaga, padres de Imalee (o Isidora, según su nombre cristiano), sobre su hija y su futuro matrimonio con Don Gregorio Montilla. La referencia al texto de Plinio no es una mera perla erudita del narrador, sino que se extrae directamente de un libro que forma parte del escenario. Por lo que cuenta Don Francisco, el libro es una especie de antología de cuentos de fantasmas de la Antigüedad clásica, donde se incluye también a Artemidoro (siglo II d. C.), autor griego del tratado sobre sueños más antiguo que se conserva: las *Oneirokritiká*<sup>48</sup>. Leyendo esta colección de textos, Don Francisco se quedó dormido. En una de las cartas le cuenta a su mujer la experiencia que tuvo después, cuando despertó y se encontró con lo que parecía un fantasma que tenía unos rasgos semejantes a los de Imalee, de acuerdo con las descripciones que se le habían dado de ella. Es entonces cuando aparece de nuevo la cita que abría el capítulo III, pero esta vez ligeramente ampliada e insertada dentro de la narración:

Now, whether it was the company I fortun'd to be into, (whose conversation must never be known but to thee only), or the book I had been reading, which contained certain extracts from Pliny, Artemidore, and others, full-filled with tales which I may not now recount, but which did relate altogether to the revivification of the departed,

<sup>47</sup> “Nunca recobró el juicio”; “abandonó la mansión, tan terrible para ellos por tantas desventuras” (Maturin, 2005: 75).

<sup>48</sup> Nótese que Maturin cita a un autor latino y a uno griego; asimismo, en las citas iniciales pone en relación también una latina (la de Plinio) y una griega (la de Homero). Parece que, por lo menos en lo que respecta a estos capítulos aquí comentados, Maturin ha decidido mantener en una proporción equilibrada las dos culturas que forman parte del mundo clásico.

appearing in due accordance with our Catholic conceptions of Christian ghosts in purgatory, with their suitable accoutrements of chains and flames, —as thus Pliny writeth, ‘*Apparebat eidolon senex, macie et senie confectus*’ —or finally, the weariness of my lonely journey, or other things I know not, —but feeling my mind ill-disposed for deeper converse with books or my own thoughts, and though oppressed by sleep, unwilling to retire to rest, ... I took out thy letters from the desk in which I duly reposit them, and read over the description which thou didst send me of our daughter ... So, thinking on those dark-blue eyes, —and those natural ringlets ... I dozed as I sat in my chair; and my dreams taking part with my waking thoughts, I was a-dreamt that such a creature, so fair, so fond, so cherubic, sat beside me, and asked me blessing. As I bowed to give it, I nodded in my chair and I awoke ... There was a female seated opposite me, clad in a Spanish dress, but her veil flowed down to her feet. She sat, and seemed to expect that I should bespeak her first. ‘Damsel’, I said, ‘what seekest thou —or why art thou here’ The figure never raised its veil, nor motioned with hand or lip. Mine head was full of what I had heard and read of; and after making the sign of the cross, and uttering certain prayers, I approached that figure, and said, ‘Damsel, what wantest thou?’ —‘A father’, said the form, raising its veil, and disclosing the identical features of my daughter Isidora, as described in thy numerous letters. Thou mayest well guess my consternation, which I might almost term fear, at the sight and words of this beautiful but strange and solemn figure. Nor was my perplexity and trouble diminished but increased, when the figure, rising and pointing to the door, through which she forthwith passed with a mysterious grace and incredible alacrity, uttered, *in transitu*, words like these: —‘Save me! —save me! —lose not a moment, or I am lost! And I swear to thee, wife, that while that figure sat or departed, I heard not the rustling of her garments, or the tread of her foot, or the sound of her respiration — only as she went out, there was a rushing sound as of a wind passing through the chamber, —and a mist seemed to hang on every object

around me, which dispersed, —and I was conscious of heaving a deep sigh, as if a load had been removed from my breast<sup>49</sup> (Maturin, 1968: 381-383).

Esta segunda referencia al texto de Plinio constituye, junto con la primera (en el capítulo III), lo que García Jurado (2008a) ha denominado una “doble cita”, un juego literario que confirma la importancia que tiene este texto en la novela de Maturin<sup>50</sup>. En esta ocasión, la cita contiene un error: la palabra incorrecta *senie*, en lugar de *squalore*, que había escrito Plinio. Como señala García Jurado (2008a), *senie* debería haber sido *senio* (ablativo de *senium*, ‘vejez’), y posiblemente la terminación en –e se haya debido a una analogía con *macie*. Otra opción sugerida por el profesor Vicente Cristóbal es que la confusión se hubiera producido a partir del término *sanie* (‘podredumbre’, ‘líquido infecto’), que en algunas ocasiones puede llegar a ser casi un sinónimo de ‘squalore’. Tanto en un caso como en otro, cabe preguntarse si la equivocación de Maturin ha sido

<sup>49</sup> “Ahora bien, ya fuera por la compañía que el azar había querido depararme (cuya conversación no debe ser conocida jamás sino por ti solamente), o por el libro que había estado leyendo, el cual contenía extractos de Plinio, Artemidoro y otros, e historias que ahora no me es posible contar, pero que se referían a la revivificación de los difuntos, pareciendo en completo acuerdo con las concepciones católicas de nuestros espectros cristianos del purgatorio, con sus correspondientes pertrechos de cadenas y llamas, tal como Plinio dice que *apparebat eidolon senex, macie et senie confectus*, o en fin, por el cansancio de mi solitario viaje, o por alguna otra causa que yo no sé, pero sintiendo mi mente mal dispuesta para seguir un diálogo más profundo con los libros o con mis propios pensamientos, y, aunque acuciado por el sueño, sin ganas de retirarme a descansar (...), saqué mis cartas del escritorio (...) y leí la descripción que me enviaste de nuestra hija (...). Así que pensando en esos ojos de azul intenso y en esos rizos naturales (...) me quedé dormido en mi silla; y fundiéndose mis sueños con mis pensamientos vigiles, soñé que esa criatura tan pura, afectuosa y angelical estaba sentada a mi lado y me pedía mi bendición. Al acceder yo a ello, di una cabezada en mi silla y me desperté. (...) . Había una mujer sentada junto a mí, vestida a la usanza española, aunque su velo descendía hasta los pies. Estaba sentada y parecía esperar a que yo hablase primero. ‘Damisela —dije— ¿qué buscas, o por qué estás aquí?’. La figura no se levantó el velo, ni movió mano ni boca. Yo tenía el cerebro lleno de las cosas que había leído y oído; y después de hacer el signo de la cruz y de pronunciar ciertas oraciones, me acerqué a la figura y dije ‘Damisela, ¿qué es lo que quieres’ ‘Un padre’, dijo la forma alzando su velo y revelando idénticas facciones a las de mi hija Isidora, tal y como tú me la describes en tus numerosas cartas. Fácilmente podrías adivinar mi estupor, que casi podría calificar de miedo, ante la visión y las palabras de esta hermosa pero extraña y solemne figura. Y no disminuyó mi turbación y perplejidad, sino que aumentó aún más cuando la figura, poniéndose en pie y señalando la puerta, la atravesó al punto con misteriosa gracia e increíble presteza, pronunciando *in transitu* estas palabras: ‘¡Salvadme! ¡Salvadme!, ¡no os demoréis un instante, o estaré perdida! Y te juro, esposa, que durante el tiempo que esta figura estuvo sentada o desaparecía, no oí el susurro de sus ropas, ni el roce de sus pies, ni el sonido de su respiración... Sólo hubo, en el momento de desaparecer, un rumor como de viento que cruzase la cámara; y una niebla pareció envolver cada objeto que había a mi alrededor, la cual se disipó, y tuve conciencia de un ahogo, como si acabaran de quitarme un peso del pecho” (Maturin, 2005: 737-738).

<sup>50</sup> Nótese que la cita de Homero, que tiene muchos puntos en común con la de Plinio, también se repite dos veces en la obra, aunque las dos veces funciona como cita inicial.

o no inconsciente. En un principio, no parece haber razones que justifiquen la palabra *senie* como una opción personal de Maturin, por lo que posiblemente haya que pensar más en un fallo de memoria. Sin embargo, no hay que olvidar tampoco la dimensión creativa, que, en el campo de la cita latina, desarrolló con gran éxito Edgar Allan Poe en “The Purloined Letter”, donde inventó nada menos que un texto de Séneca (*vid.* Barrios Castro y García Jurado, 2005).

Al igual que en el capítulo III, también ahora la cita de Plinio precede a la aparición de un ser sobrenatural. En un principio, el trasunto del fantasma de Plinio parece ser ahora la imagen de Imalee-Isidora, que se muestra a su padre en una última súplica por su salvación; pero, en realidad, no se sabe claramente quién es el fantasma. ¿Se trata verdaderamente de Imalee-Isidora? Resulta extraño, pues está viva en el momento de esta aparición, y por tanto no podría haberse personado como un espectro. ¿Es, entonces, una “proyección” de Imalee-Isidora? ¿Se trata del propio Melmoth, que intenta advertir una y otra vez a Don Francisco del peligro que él mismo representa para su hija? ¿O es quizá una jugada de la mente de Don Francisco, sugestionada por sus lecturas? Sea como sea, se trata de una presencia sobrenatural que ha sido inspirada por un texto clásico, que, como se ve, fijó muchas de las características del fantasma moderno: un ser etéreo que entra en contacto con una persona para pedir ayuda; esta petición suele estar relacionada con las circunstancias de su muerte (la pasada, en el texto de Plinio, o la futura, en la novela de Maturin), y, por tanto exige a la persona que interceda para lograr su salvación; finalmente, una vez aclarado su deseo, el fantasma desaparece.

El texto de Plinio es el verdadero protagonista de toda la escena. Al igual que en el capítulo III, de nuevo es aquí el principal hipotexto del que se sirve Maturin para su narración. Como entonces, también aquí la recreación del texto es precedida por una cita; pero esta vez, en lugar de estar en el nivel marginal del paratexto, la cita forma parte de la misma ficción. La referencia a un libro físico que contiene una selección de textos clásicos con temática sobrenatural es un guiño metaliterario. Se confirma con ello el interés de los escritores modernos por los aspectos tenebrosos de la literatura clásica, así como la existencia de una antología de textos grecolatinos que se transmite en la literatura gótica, donde sigue estando muy presente.

Por último, en lo que se refiere al uso retórico de la doble cita, parece que se trata de un juego recurrente en los relatos de ficción gótica, como ha demostrado García Jurado (2008a). Según éste, Maturin no es del todo consciente de las implicaciones que este juego tiene en su novela, debido, entre otras cosas, a la gran distancia que existe entre los dos capítulos donde aparece<sup>51</sup>. Sin embargo, como se ha señalado, la cita crea cohesión dentro de la extensa novela de Maturin y da continuidad a la carta de Plinio como hipotexto, al margen de su intencionalidad literaria.

#### D) EL FANTASMA EN *MELMOTH, THE WANDERER*: PUNTO DE ENCUENTRO ENTRE LO CLÁSICO Y LO GÓTICO

En este apartado se han destacado tres citas, de Plinio, Homero y Virgilio, respectivamente, que se relacionan tanto estructuralmente, como por su contenido en la novela de Maturin. Las citas muestran la imagen de tres fantasmas (un anciano y dos fantasmas épicos, Patroclo y Héctor) que se dirigen a un personaje vivo con una petición o una advertencia. A partir de estos tres fantasmas clásicos, Maturin crea el marco para el fantasma moderno de su novela. El fantasma de Plinio, además, funciona como hipotexto en la novela, y su sombra literaria aparece en los capítulos III y XXIII. Los dos capítulos están unidos estructuralmente por la misma cita del texto latino, inicial en el capítulo III, e insertada en la narración en el capítulo XXIII. Se crea así una suerte de “doble cita”, que da cuenta de la transcendencia que tiene el relato de Plinio en la novela de Maturin. Señalado esto, se ha comprobado que los mismos capítulos desarrollan el relato de diferentes maneras, presentando a Melmoth e Imalee-Isidora, respectivamente, como trasuntos modernos del fantasma latino.

Ya en obras góticas anteriores (Lewis, Potocki) se había recreado el relato de fantasmas de Plinio, demostrando que también entre los clásicos podía recuperarse una estética gótica. En función de este texto, las escenas de Virgilio y de Homero citadas en *Melmoth, the Wanderer* adquieren también un aire de misterio, que, sin embargo, no tenían en sus obras de origen. Lo gótico se une con lo clásico, y esto es gracias a un doble proceso de relectura que debe hacer el lector del siglo XIX. Si bien es cierto que lo

---

<sup>51</sup> Por el contrario, Edgar Allan Poe ya sí parece hacer un uso muy intencionado de la doble cita, un juego que llegará incluso hasta autores como Stephen King (*vid.* García Jurado, 2008a: 30-31).

gótico hay que entenderlo como una manifestación cultural concreta que surge en el contexto histórico, social y político del siglo XVIII, la estética de misterio, terror y sublimidad que recupera ya había existido en épocas anteriores. Y aunque, por esta cuestión temporal, estas obras no pueden llamarse propiamente góticas, los autores románticos las conocen y las tienen en cuenta como un posible material adaptable a la literatura moderna. Ésta es la segunda lectura que Maturin hace de Plinio para incorporarlo en su novela; y este mismo proceso es también el que lleva a cabo en lo que podría llamarse una “tercera lectura” de los textos de Homero y Virgilio, que se reinterpretan a la luz de la epístola de Plinio. Lecturas y relecturas que, al final, unen lo que parecía irreconciliable.

## 2.2.- HOMERO: OTRAS REFERENCIAS

En el apartado 2.1. se ha visto como citas de Homero y de Virgilio se ponían al servicio de una cita de Plinio, y las tres configuraban la imagen de un fantasma moderno. Pero éstas no son las únicas citas de Homero y Virgilio, que también aparecen en otros lugares de la novela. A estas referencias se dedicarán los apartados 2.2. y 2.3.

Como ya se señaló, la cita del canto XXIII de la *Iliada* se repite dos veces encabezando los capítulos VI y XXV. Posiblemente ésta es la presencia más importante de Homero dentro de *Melmoth, the Wanderer*, pero no la única. A lo largo de la novela se vuelven a hacer alusiones, más o menos explícitas, a la *Iliada* y la guerra de Troya. En el capítulo XIII, Maturin hace la siguiente observación refiriéndose a dos familiares de la Inquisición, que llegan a la celda de Isidora a arrebatarse a su hija:

It was about midnight that the door of her cell was unlocked, and two persons in official habits appeared at it. They seemed to pause, like the heralds at the tent of Achilles, and then, like them, forced themselves to enter. These men had haggard and livid faces –their attitude were perfectly stony and automaton-like-their movements



appeared the result of mere mechanism —yet these men were touched<sup>52</sup> (Maturin, 1968: 529-530).

El pasaje de la *Iliada* al que se alude es el de los versos 326-333 del canto I, cuando los heraldos de Agamenón se acercan a la tienda de Aquiles para reclamarle también una mujer, Briseida:

τὼ δ' ἀέκοντε βάτην παρὰ θῖν' ἀλὸς ἀτρυγέτοιο,  
Μυρμιδόνων δ' ἐπὶ τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθην,  
τὸν δ' εὖρον παρὰ τε κλισίῃ καὶ νηϊ μελαίνῃ  
ἦμενον· οὐδ' ἄρα τῷ γε ἰδὼν γήθησεν Ἀχιλλεύς.  
τὼ μὲν ταρβήσαντε καὶ αἰδομένω βασιλῆα  
στήτην, οὐδέ τί μιν προσεφώνεον οὐδ'  
ἔρέοντο<sup>53</sup>  
(Hom.*Il.*1.327-332).

El mismo sintagma de ἀλὸς ἀτρυγέτοιο del verso 327 (repetido en otros lugares de los poemas homéricos: *Il.*1.316, *Il.*24.75, *Od.*1.72, *Od.*5.52, *Od.*8.49, *Od.*10.179) vuelve a aparecer en el capítulo XXI, pero en latín: “mare infructuosum”. Es posible que estas palabras en lengua latina estén reflejando una práctica muy frecuente en la enseñanza de los clásicos grecolatinos en los siglos XVIII y XIX (e incluso épocas anteriores): la traducción al latín de textos griegos<sup>54</sup>. Maturin, que había tenido una extensa formación en clásicos grecolatinos, y que sin duda en algún momento también él tuvo que vérselas con este tipo de ejercicios, pudo haber tomado de ahí esta referencia.

<sup>52</sup> “A punto de dar las doce de la noche, se abrió la puerta de su celda, y aparecieron dos personas con indumentaria de oficiales. Se quedaron un momento indecisos, como los heraldos ante la tienda de Aquiles; luego, al igual que ellos, entraron. Tenían estos hombres el rostro lívido y macilento, y sus actitudes eran totalmente pétreas y como de autómatas; sus movimientos parecían obedecer a un puro mecanismo; sin embargo, estaban afectados” (Maturin, 2005: 1020)

<sup>53</sup> “Ambos [heraldos] mal de su grado, bordeando la ribera del proceloso mar, llegaron a las tiendas y a las naves de los mirmídones, y lo hallaron junto a la tienda y a la negra nave sentado. Realmente no se alegró Aquiles al ver a ambos. Los dos, por temor y respeto del rey, se detuvieron sin atreverse en sus mientes a decir ni a preguntar nada” (traducción de Crespo Güemes, 2000: 11).

<sup>54</sup> *Vid.* Lockwood (1918).

También a la *Iliada* pertenece la frase de δρακυόεν γελάσασα (“entre lágrimas riendo”). Esta cita (Hom.*Il.*6.487) corresponde a una de las escenas más emotivas de todo el poema: la despedida de Héctor y Andrómaca. Ésta última es la que “entre lágrimas riendo” dice el último adiós a su marido. En *Melmoth, the Wanderer*, la cita se aplica a la esposa de Walberg (capítulo XXVII), que trata de sobrellevar su ruina y, al igual que Andrómaca, intenta sin éxito disimular su tristeza.

Finalmente, en el capítulo VII hay una referencia que, de nuevo, remite a Homero: una alusión a Penélope y su conocida treta de tejer y destejer el sudario, una trampa con la que logra zafarse de sus pretendientes por un tiempo. Emulando a la casta reina, y con la intención de retrasar unas obras que se estaban llevando a cabo en el monasterio —cuya finalización podía llegar a entorpecer sus planes—, Moncada decide boicotear el trabajo de los obreros, destruyéndolo cada día antes de la hora de los maitines: “and finally, *re-act Penelope’s web* with such success, that the workmen believed the devil himself was obstructing their operations”<sup>55</sup> (Maturin, 1968: 178).

Como se puede ver en los ejemplos comentados, muchos de los personajes de Maturin se convierten, a través de símiles y metáforas, en héroes y heroínas griegos (a veces también troyanos o latinos, en otras escenas). Maturin, por tanto, no está construyendo una novela cualquiera con escenas cotidianas, sino una verdadera obra épica, en la que participan ilustres reyes de la Antigüedad. Curiosamente, entre todas las escenas homéricas Maturin ha escogido las más domésticas, frente a aquellas relacionadas con las luchas en el campo de batalla; así presenta imágenes de Aquiles y Briseida, Héctor y Andrómaca, o Penélope y Ulises, destacando el lado menos épico del vate griego. Troya, en cualquier caso, se convierte en uno de los escenarios de referencia en esta novela.

### 2.3.- VIRGILIO: OTRAS REFERENCIAS

Al igual que ocurre con Homero, tampoco la presencia de Virgilio se limita a la aparición del fantasma de Héctor a Eneas. Junto a esta referencia incluida en el texto de

---

<sup>55</sup> “Y de este modo, deshacía el tejido de Penélope, con tal éxito que los obreros creyeron que era el diablo quien entorpecía la tarea”, confiesa Alonso (Maturin, 2005: 347).

la novela, pueden señalarse otras dos citas importantes, que encabezan los capítulos VII y XXVII, respectivamente. La primera cita inicial de Virgilio abre el capítulo VII. Es la siguiente:

*Pandere res alta terra et caligine mersas.*

Es curioso que, en este caso, Maturin ni siquiera deje explícito el nombre del autor de la cita, sobre todo siendo de la talla de Virgilio, y concretamente, de su obra cumbre, la *Eneida*. Se trata de un célebre pasaje, que describe a Eneas y a la Sibila descendiendo hacia el infierno, una vez conseguida la rama dorada. El contexto de la cita es el siguiente:

Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes  
et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late,  
sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro  
*pandere res alta terra et caligine mersas.*  
Ibant obscuri sola sub nocte per umbram  
perque domos Ditis uacuas et inania regna:  
quale per incertam lunam sub luce maligna  
est iter in siluis, ubi caelum condidit umbra  
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem<sup>56</sup>  
(Virg. *Aen.* 6.264-272).

Como en una de las citas de Homero, Maturin ha vuelto a escoger una referencia al Hades, esta vez para ilustrar el capítulo VII de *Melmoth, the Wanderer*. Y recurre para ello al libro VI de la Eneida, quizá uno de los más afines a la estética gótica<sup>57</sup>. La

---

<sup>56</sup> “¡Oh dioses que imperáis sobre las almas, / calladas sombras, Flegetón y Caos, / vastedades de noche y de silencio, / cuanto vi y escuché licencia dadme / para contar, misterios sumergidos / en la tiniebla de la arcana hondura! / Oscuros en la noche solitaria / cruzaban entre sombras la vacía / mansión de Dite, sus desiertos reinos, / como senda de bosque en la que esparce / amortiguada luz la luna incierta / en el cielo invadido de penumbra, / cuando la noche el mundo descolora” (traducción de Espinosa Pólit, 2003: 617). La cita de Virgilio acompaña a otra de Shakespeare, de la obra *Henry VIII*: “I’ll shew your Grace the strangest sight, / Body o’ me, what is it, Butts?” SHAKESPEARE.

<sup>57</sup> Recuérdese que, además, era uno de los textos destacados por Edward Gibbon, que incorporó la decadencia de Roma a la nueva estética romántica (*vid.* apéndice V).

imagen, de noche, oscuridad y muerte, encaja a la perfección con las nuevas tendencias, y, como en el caso de la cita de Homero (que precisamente introduce el capítulo anterior), crea un ambiente apropiado para el desarrollo de la historia de Maturin.

El capítulo VII se centra en el intercambio de correspondencia entre Alonso y su hermano Juan, que traman la huida del primero, encerrado en el monasterio. Como en el capítulo anterior, el monasterio sigue siendo lo más parecido al infierno en la tierra, especialmente para Alonso, que tiene que sufrir las injustas torturas de sus compañeros. Pero, además, como se ha comentado, la nocturnidad desempeña un importante papel en la narración: “All colours disappear in the night, and despair has no diary, –monotony is her essence and her curse”<sup>58</sup> (Maturin, 1968: 173), recuerda Alonso al principio del capítulo. En este momento de oscuridad es cuando ocurre el intercambio de mensajes y se llevan a cabo los planes que previamente habían tramado los dos hermanos. La noche no es sólo externa, sino que, como era habitual en la literatura romántica, refleja el estado emocional del protagonista: “I hovered on the regions of mental twilight, where the light is as darkness”<sup>59</sup> (Maturin, 1968: 173), confiesa Moncada a John Melmoth, recurriendo a una cita bíblica<sup>60</sup>. Esta atmósfera de oscuridad y tiniebla queda recogida en parte por el término *caligine* de la cita de Virgilio, que, como la de Homero, tiene también una función ambiental. Por otra parte, además de recrear la escenografía, el verso de la *Eneida* habla de *pandere res (...) mersas*, una frase que tiene mucho sentido si se considera que se ha estado escuchando la confesión de Alonso Moncada (*pandere*, ‘contar’), y que los mismos mensajes que se intercambian Alonso y Juan son ‘secretos’ conocidos sólo por los dos hermanos, que se esfuerzan en mantenerlos ocultos para lograr así el éxito de su empresa.

Virgilio vuelve a aparecer al comienzo del capítulo XXVII. La cita es la siguiente:

*Quaeque ipsa miserrima vidi,*

<sup>58</sup> “Todos los colores desaparecen de noche, y la desesperación carece de diario: la monotonía es su esencia y su maldición” (Maturin, 2005: 339).

<sup>59</sup> “Flotaba por regiones crepusculares de la mente donde ‘la luz es como la tiniebla’” (Maturin, 2005: 339-340)

<sup>60</sup> “La claridad es como la oscuridad”, Job, 10.22.

*Et quorum pars magna fui* VIRGIL.

Pertenece de nuevo a la *Eneida*, pero esta vez al libro II, versos 5-6. Corresponde a una intervención de Eneas, que comienza a narrar a la reina Dido su relato sobre la guerra de Troya. Como en los casos anteriores, se ofrece a continuación un fragmento más amplio, que permitirá contextualizar mejor la cita:

Infandum, regina, iubes renouare dolorem,  
Troianas ut opes et lamentabile regnum  
eruerint Danaï, quaeque ipse miserrima uidi  
et quorum pars magna fui. Quis talia fando  
Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Vlixī  
temperet a lacrimis? Et iam nox umida caelo  
praecipitat suadentque cadentia sidera somnos<sup>61</sup>  
(Virg. *Aen.*2.3-9).

En el contexto de la cita vuelve a aparecer la noche como el momento en que la acción se desarrolla; pero esta vez la palabra clave es *miserrima*. El capítulo que encabezan los versos de Virgilio es uno de los que componen la historia de la familia de Guzmán, y recoge precisamente la época en que el matrimonio alemán y sus hijos se arruinan, una dura prueba a la que tienen que hacer frente. Maturin compara esta situación con la que tuvo que vivir Eneas en la guerra de Troya, un momento igualmente terrible. La cita, por tanto, identifica a Walberg con el héroe troyano, lo que sitúa a la *Eneida* de Virgilio como texto de fondo en este capítulo de la novela de Maturin.

Además de estas citas iniciales, ya se ha visto que el libro II de la *Eneida* también había aparecido en el capítulo X de *Melmoth, the Wanderer*. Unido a la cita inicial del capítulo XXVII, crea, si no una “doble cita” propiamente dicha, sí una doble

---

<sup>61</sup> “Espantable dolor es el mandas, / oh reina, renovar con esta historia / del ocaso de Ilión, de cómo el reino / que es imposible recordar sin llanto / el Griego derribó: *ruina miserrima* / que vi y en que arrostré parte tan grande. / ¿Quién, Mirmidón o Dólope o soldado / del implacable Ulises, referirla / pudiera sin llorar? Y ya en la altura / la húmeda noche avanza, y las estrellas / lentas declinan convidando al sueño” (traducción de Espinosa Pólit, 2003: 387).

referencia al libro II de la *Eneida*, que cobra una especial importancia, y confirma las connotaciones góticas que tiene para Maturin en particular.

Hasta ahora se ha podido comprobar el lugar destacado que ocupa la *Eneida* de Virgilio en *Melmoth, the Wanderer*. El poema aparece, por lo menos, en tres niveles textuales diferentes:

- Como paratexto: es decir, como cita inicial, en los capítulos VII (libro VI de la *Eneida*) y XXVII (libro II de la *Eneida*).
- Como intertexto: es decir, como cita insertada en el texto, en el capítulo X (libro II de la *Eneida*).
- Como hipotexto: es decir, como texto de referencia, en el capítulo XI, donde implícitamente continúa la referencia al libro II de la *Eneida* en el capítulo anterior.

Maturin recurre a los libros II y VI de la *Eneida*, y desarrolla especialmente el primero, que ofrece algunos paralelos con el hilo argumental de la novela. Todas las escenas escogidas encajan con la nueva estética romántica de la que participa Maturin, haciendo así una lectura gótica de Virgilio. El autor latino pasa así a ocupar un lugar destacado dentro de la antología particular de la literatura clásica que Maturin transmite en su novela.

Junto a las tres citas comentadas hay otras referencias menos relevantes, que remiten igualmente al poema de Virgilio, y completan la intertextualidad ya establecida. En el capítulo XX Melmoth ofrece a Imalee-Isidora una descripción de los territorios que posee, y que pasarán a ser también de ella si se casan. Estos territorios son, naturalmente, el mismo infierno:

Listen to me while I announce to you the wealth, the population, the magnificence of that region to which I will endower you. The rulers of the earth are there –all of them. There be the heroes, and the sovereigns, and the tyrants. There are their riches, and pomp, and power –Oh what a glorious accumulation!–and they have thrones, and

crowns, and pedestals, and trophies of fire, that burn for ever and ever, and the light of their glory blazes eternally. There are all you read of in story, your Alexanders and Cæsars, your Ptolemies and Pharaohs. There be the princes of the East, the Nimrods, the Belshazzars, and the Holoferneses of their day. There are the princes of the North, the Odins, the Attilas, (named by your church the scourge of God), the Alarics, and all those nameless and name-undeserving barbarians, who, under various titles and claims, ravaged and ruined the earth they came to conquer. There be the sovereigns of the South, and East, and West, the Mahommedans, the Caliphs, the Saracens, the Moors, with all their gorgeous pretensions and ornaments –the crescent, the Koran, and the horse-tail-the trump, the gong, and the atabal, (or to suit it to your Christianised ear, lovely Neophyte!) ‘the noise of the captains, and the shoutings’. There be also those triple-crowned chieftains of the West, who hide their shorn heads under a diadem, and for every hair they shave, demand the life of a sovereign—who, pretending to humility, trample on power—whose title is, Servant of servants—and whose claim and recognizance is, Lord of lords. Oh! You will not lack company in that bright region, for bright it will be!—and what matter whether its light be borrowed from the gleam of sulphur, or the trembling light of the moon, by which I see you look so pale?<sup>62</sup> (Maturin, 1968: 349-350).

---

<sup>62</sup> “Déjame que te cuente la riqueza, la población, la magnificencia de esa región con la que te voy a dotar. Allí están los gobernantes de la tierra... todos. Y están los héroes, y los soberanos, y los tiranos. Están sus riquezas, su pompa y su poder. ¡Ah, qué gloriosa acumulación! Y tienen tronos, y coronas, y pedestales, y trofeos de un fuego que arde por los siglos de los siglos, y la luz de su gloria resplandece eternamente. Están todos los que has estudiado en la historia, tus Alejandros y Césares, tus Ptolomeos y faraones. Están los príncipes de Oriente, los Nemrods y los Baltasares, y los Holofernes de sus tiempos. Están los príncipes del norte, los Odines, Atilas (a quien tu Iglesia llama azote de Dios), Alaricos, y todos esos innumerables y de ningún modo merecedores del nombre de bárbaros, quienes, en nombre de diversos títulos y pretensiones, destruyeron y arrasaron la tierra que conquistaron. Hay soberanos del sur, del este y del oeste, mahometanos, califas, sarracenos y moros, con todos sus suntuosos símbolos y ornamentos: el Corán y la cola de caballo; la trompeta, el gong y el atabal (o para acomodarlo a tu oído cristianizado, adorable neófita), ‘el clamor de los jefes y el tumulto de la batalla’. Están también esos caudillos triplemente coronados de Occidente que ocultan sus cabezas rapadas bajo una diadema, y que por cada cabello que se afeitan exigen la vida de un rey, que fingiendo humillarse pisotean el poder, y cuyo título es Siervo de los siervos, pero cuya pretensión es ser reconocido como Señor de los señores. ¡No te faltará compañía en esa brillante región, pues brillante ha de ser!; ¡y qué le importa que su luz

Esta descripción del infierno, donde se congregan reyes y héroes del pasado, es la imagen opuesta a la visión de Eneas, que, en su bajada a los infiernos, encontró compañeros de batalla e ilustres antepasados. Incluso “the trembling light of the moon” recuerda a la “per incertam lunam sub luce maligna” del poeta de Mantua. La importante presencia que tiene Virgilio en la novela de Maturin, así como las referencias a la Sibila y a otros seres infernales que aparecen igualmente en la *Eneida*, reafirman también la posible relación entre los dos textos. No obstante, esta intertextualidad es muy difícil de comprobar a ciencia cierta, pues muchas de las representaciones del infierno son tópicos en los que convergen tradiciones muy diversas (mitología clásica, oriental, celta, germánica) y numerosas recreaciones literarias<sup>63</sup>, además del cristianismo, que, como se sabe, tiene un gran peso en la novela de Maturin (en lo que respecta al texto anterior, véase la referencia al azufre, un elemento propio del infierno cristiano, como se indica en el libro del *Apocalipsis*<sup>64</sup>). Con todo, y teniendo en cuenta que puede tratarse simplemente de un caso de poligénesis, el interés por el infierno no deja de ser un punto en común entre Maturin y Virgilio<sup>65</sup>, que de nuevo se encuentran en el campo de lo sobrenatural y lo diabólico.

Siguiendo en el ámbito del Hades, en el capítulo II de *Melmoth, the Wanderer*, Maturin nombra a uno de los seres infernales de la mitología clásica, Alecto. Pero no presenta el estereotipo de Alecto que puede extraerse de toda la mitografía, sino que se refiere concretamente a la recreación literaria de Virgilio (libro VII, versos 413-460, donde precisamente el poeta narra esa transformación de Alecto en anciana). Su

---

provenza del resplandor del azufre, o de la temblorosa luz de la luna... por la que te veo tan pálida!” (Maturin, 2005: 676-677).

<sup>63</sup> Vid. Patch (1956).

<sup>64</sup> Ap.20,10: “El diablo, que los extraviaba, será arrojado en el estanque de *fuego y azufre*, donde están también la bestia y el falso profeta, y serán atormentados día y noche por los siglos de los siglos”; Ap. 21, 8: “Los cobardes, los infieles, los abominables, los homicidas, los fornicarios, los hechiceros, los idólatras y todos los embusteros tendrán su parte en el estanque, que arde con *fuego y azufre*, que es la segunda muerte”.

<sup>65</sup> Debe tenerse en cuenta que, por lo menos en lo que respecta a su disposición física, la imagen del infierno según Virgilio ha tenido una influencia muy significativa en la literatura posterior, a veces por encima de otros autores y obras: “En la literatura clásica los relatos difieren en lo referente a la relación que los ríos del mundo inferior guardan entre sí y su situación; pero el plano más conocido es el de Virgilio” (Patch, 1983: 31).



nombre aparece en la reunión de vecinos que se ha congregado en casa del tío de John Melmoth, que acaba de fallecer:

Melmoth's last resource was to send for Biddy Brannigan, who was still in the house, and from whom he at least hoped to hear the odd store that the old woman confessed was in the family (...). When she first appeared, she stood at the door, awed and curtsying in the presence, and muttering sounds which, possibly intended for blessings, had, from the harsh tone and witch-like look of the speaker, every appearance of malediction; but when interrogated on the subject of the story, she rose at once into consequence,—her figure seemed frightfully dilated, like that of *Virgil's Alecto*, who exchanges in a moment the appearance of a feeble old woman for that of a menacing fury <sup>66</sup> (Maturin, 1968: 24. Cursiva de la autora de la tesis).

Alecto es la única de las tres Furias nombrada por Virgilio. Sus rasgos monstruosos y sus características infernales le otorgan un lugar de honor dentro del bestiario grecolatino. Pero Alecto no es el único personaje virgiliano que aparece en este particular aquelarre: desde el capítulo I, y en la misma reunión donde aparece Biddy Brannigan como Alecto, está también una anciana, que es continuamente comparada con la Sibila:

Round a turf-fire (...) were seated the old housekeeper, two or three *followers*, (*i.e.* people who ate, drank, and lounged about in any kitchen that was open in the neighbourhood, on an occasion of grief or joy, all for his honor's sake, and for the great respect they bore the family), and an old woman, whom John immediately recognized as the

---

<sup>66</sup> “El último recurso de Melmoth fue mandar llamar a Biddy Brannigan, que aún se encontraba en la casa, de la que esperaba oír al menos la extraña historia que la vieja confesaba que había en la familia. (...) Al hacer su aparición, se quedó en la puerta, temerosa, y con una inclinación reverencial, murmurando palabras que, con la posible pretensión de bendiciones, tenían, sin embargo, por el tono áspero y el aspecto bruñil de la que hablaba, toda la apariencia de maldiciones; pero al ser interrogada acerca de la historia, se infló de importancia: su figura pareció dilatarse espantosamente como la de *Alecto de Virgilio*, que en un momento cambia su apariencia de débil anciana por la de una furia amenazadora” (Maturin, 2005: 53-54).

doctress of the neighbourhood,—a *withered Sybil*, who prolonged her squalid existence by practising on the fears, the ignorance, and the sufferings of beings as miserable as herself <sup>67</sup> (Maturin, 1968: 10. Cursiva de la autora de la tesis).

All this time *the Sybil* sat silent in the ample chimney corner, sending redoubled whiffs out of her pipe<sup>68</sup> (Maturin, 1968: 12. Cursiva de la autora de la tesis).

At these words *the Sybil* who sat in the chimney corner slowly drew her pipe from her mouth, and turned towards the party: *The oracular movements of a Pitones on her tripod* never excited more awe, or impressed for the moment a deeper silence<sup>69</sup> (Maturin, 1968: 13. Cursiva de la autora de la tesis).

La propia Biddy Brannigan, la Alecto de esta historia, es comparada también con una sibila, así como cualquier otro personaje mujer al que Maturin quiere adjudicar rasgos de bruja:

Knowing there was an *odd store in the family*, she did her best to come at it, and even went to Biddy Brannigan's, (*the medical Sybil before mentioned*), to find out the rights of it; but Biddy only shook her

---

<sup>67</sup> “En torno a un fuego de turba (...) se hallaban sentados la vieja ama de llaves, dos o tres *acompañantes* —o sea, personas que comían, bebían y haraganeaban en cualquier cocina que estuviese abierta a la vecindad con motivo de alguna desgracia o alegría, todo por la estima en que tenían a su señoría, y por el gran respeto que sentía por su familia—, y una vieja a quien John reconoció inmediatamente como la curandera de la vecindad..., *una sibila marchita* que prolongaba su escuálida existencia ejerciendo sus artes en los temores, ignorancia y sufrimientos de seres tan miserables como ella” (Maturin, 2005: 24-25).

<sup>68</sup> “Durante todo este tiempo, *la sibila* permaneció en silencio sentada en un rincón de la espaciosa chimenea, soltando espesas bocanadas de su pipa” (Maturin, 2005: 28).

<sup>69</sup> “A estas palabras, *la sibila*, que seguía en el rincón, se quitó lentamente la pipa de la boca, y se volvió hacia la concurrencia; jamás suscitaron *los movimientos oraculares de una pitonisa en su trípode* más terror ni impusieron más profundo silencio” (Maturin, 2005: 29).

head, filled her pipe, uttered some words she did not understand, and smoked on<sup>70</sup> (Maturin, 1968: 22)

—He'll come again—, cried *another Sybil*, —he'll come again, he's not at rest!<sup>71</sup> (Maturin, 1968: 62. Cursiva de la autora de la tesis).

No acaban aquí las referencias a la *Eneida*. Fuera ya del infierno (aunque también estará allí), Maturin alude a otro de los personajes femeninos que deben el origen de su tradición literaria a la pluma de Virgilio: Dido, la reina de Cartago. La comparación se aplica al personaje de Elinor, dentro de la “historia de los amantes”:

There was but one touch to be added to the picture of her beauty, and that touch was given by no physical grace,—no exterior charm. It was borrowed from a feeling as pure as it was intense,—as unconscious as it was profound. The secret fire that lit her eyes with that lambent glory, while it caused the paleness of her young cheek,—that preyed on her heart, while it seemed to her imagination that she clasped a young cherub in her arms, like *the unfortunate queen of Virgil*,—that fire was a secret even to herself.—She knew she felt, but knew not what she felt<sup>72</sup> (Maturin, 1968: 458. Cursiva de la autora de la tesis).

Al igual que en la *Eneida*, Dido es aquí un símbolo de la mujer profundamente enamorada (abrazada al “young cherub”, que no es otro que el dios Cupido disfrazado de Ascanio). Maturin ha recurrido igualmente a algunos tópicos del amor que se transmiten en la literatura latina, como el de la palidez del amante, que se apasiona y

---

<sup>70</sup> “(...) Sabiendo que había una *extraña historia* en la familia, hizo lo posible por enterarse, y hasta fue a casa de Biddy Branningham (*la sibila curandera antes mencionada*) para averiguar la verdad, pero Biddy se limitó a mover negativamente la cabeza, llenar su pipa, pronunciar algunas palabras que ella no logró entender, y a seguir fumando” (Maturin, 2005: 50).

<sup>71</sup> “—Volverá— exclamó *otra sibila*—, volverá... ¡él no descansa!” (Maturin, 2005: 123).

<sup>72</sup> “Sólo había una pincelada que añadir a la pintura de su belleza, y ésta no le daba la gracia física ni el encanto exterior. La recibía de un sentimiento tan puro como intenso, tan inconsciente como profundo. El fuego secreto que ardía en sus ojos con ese esplendor radiante, a la vez que confería palidez a sus jóvenes mejillas, que consumía su corazón al tiempo que la hacía imaginar que estrechaba en sus brazos a un joven querubín, *como la desventurada reina de Virgilio*..., ese fuego era un misterio incluso para ella misma: sabía que sentía, pero no sabía qué era lo que sentía” (Maturin, 2005: 885-886).

sufre por el mismo motivo. El desgraciado amor de Dido llega a su momento más intenso en el libro IV, cuando Eneas se marcha en búsqueda de tierras itálicas y Dido se suicida.

Maturin vuelve a hacer referencia al libro IV de la *Eneida* y a su protagonista, la reina Dido, en el capítulo XX. Lo hace con una frase extraída de un fragmento que alude a las dudas de Eneas sobre el mejor momento para decirle a Dido que ha decidido marcharse de Cartago. El texto de Maturin narra el momento en que el padre José trata de tranquilizar a Doña Clara y convencerla de que Isidora haga votos religiosos:

—Daughter—, said the priest, who well knew the *mollia tempora fandi*, and saw that the sullen and angry Fernan could not well bear more at present; —daughter, it is enough— we must lead with gentleness those whose steps find stumbling-blocks in the paths of grace <sup>73</sup> (Maturin, 1968: 338)

La frase de Virgilio que escoge Maturin corresponde a los siguientes versos:

sese interea, quando optima Dido  
nesciat et tantos rumpi non speret amores,  
temptaturum aditus et quae *mollissima fandi*  
*tempora*, quis rebus dexter modus <sup>74</sup>  
(Virg.*Aen.*4.291-294).

El libro IV, y en concreto el personaje de la reina Dido, por tanto, también llamaban la atención de Maturin, y de ellos se hizo eco para la redacción de su obra.

Finalmente, una sentencia latina puesta en boca de Alonso Moncada en el capítulo VI remite de nuevo al libro II de la *Eneida*:

---

<sup>73</sup> “—Hija— dijo el sacerdote, que sabía bien el *mollia tempora fandi*, y veía que el hosco y colérico Fernán apenas podía soportar más, por ahora—; hija, basta. Debemos dirigir con dulzura a aquellos cuyos pasos tropiezan con obstáculos en el camino de la gracia” (Maturin, 2005: 655).

<sup>74</sup> “Él en tanto, pues nada todavía / sabe la amante Dido, ni sospecha / que se puedan romper tales amores, / verá por dónde entrar, verá el momento / más oportuno para hablar, / el modo que más sutil y menos duro sea” (traducción de Espinosa Pólit, 2003: 507-509).

I will sketch one day of my life for you. *Ex uno disce omnes*<sup>75</sup>  
(Maturin, 1968: 151).

La frase tiene una pequeña variación: la preposición *ex* es *ab* en el original. En el texto de Virgilio, además, el numeral *uno* no tiene un sentido impersonal, sino que se refiere a los Dánaos:

Vndique uisendi studio Troiana iuuentus  
circumfusa ruit certantque inludere capto.  
Accipe nunc Danaum insidias et crimine *ab uno*  
*Disce omnes*<sup>76</sup> (Virg. *Aen.* 2.63-66).

A diferencia de las anteriores citas, ésta adquiere un sentido global al ser sacada de su contexto, y su presencia en la novela de Maturin funciona casi como una verdad universal, un refrán popular que encierra una importante enseñanza.

Como se puede observar, es muy rica toda la intertextualidad que Maturin establece con la obra cumbre de Virgilio. Además de los tres momentos clave, correspondientes a los capítulos VII, X y XXVII, en los que la *Eneida* se descubre como un hipotexto de *Melmoth, the Wanderer*, la obra de Virgilio está constantemente presente en la de Maturin, que recurre en repetidas ocasiones al poeta latino. Generalmente, como ya se ha dicho, las escenas escogidas encajan con el ambiente gótico de la novela, que le da una nueva lectura al poema clásico; pero también se hallan otras citas y sentencias que simplemente ilustran algunos hechos y dan un carácter erudito a la novela, lo que hace pensar en una búsqueda de la legitimación cultural.

---

<sup>75</sup> “Os describiré uno de esos días en mi vida [en el monasterio]: *ex uno disce omnis*” (Maturin, 2005: 295).

<sup>76</sup> “Para mirarle, / ansiosa en torno de él se arremolina / la juventud troyana y le baldona. / Mas oye la perfidia..., y por un Dánao / podrás sin falla conocer a todos” (traducción de Espinosa Pólit, 2003: 391).

## 2.4.- CICERÓN

El capítulo XII comienza con la siguiente sentencia:

*Iuraui lingua, mentem iniuratam gero*

Al igual que ocurre en otros casos, tampoco se le adjudica ningún autor a esta cita, que corresponde al libro III de *De Officiis* (3.108) de Cicerón. Este libro trata en concreto sobre la comparación entre lo útil y lo honesto, y en él Cicerón defiende, entre otras ideas, el deber moral del ciudadano de mantener la palabra dada, siempre y cuando este juramento se haga en conciencia. La sentencia que escoge Maturin argumenta precisamente esta idea; sin embargo, debe advertirse que la cita no pertenece estrictamente a Cicerón, sino a Eurípides, como se puede ver ampliando el contexto en el que está inserta la frase:

Non enim falsum iurare periurare est, sed quod ex animi tui sententia iuraris, sicut verbis concipitur more nostro, id non facere periurium est. Scite enim Euripides: *'Iuraui lingua, mentem iniuratam gero'* <sup>77</sup> (Cic.Off.3.108).

La cita de Eurípides pertenece a la tragedia de *Hipólito*, verso 612, donde el héroe de la obra aduce que “ή γλῶσσ' ὀμώμοχ', ή δὲ φρήν ἀνώμοτος”, refiriéndose al enamoramiento que por él siente su madrastra Fedra. Su argumento puede ser válido en el caso concreto de Hipólito, pero, como señala Guillén Cabañero (en Cicerón, 2001: 246n), el hecho de sacar la frase de contexto e intentar extraer una afirmación universal de ella resulta un tanto maquiavélico. Es lo que hace Cicerón, y en última instancia también Maturin, que, al escribirla en latín, oculta todavía más la autoría de Eurípides. Es, pues, una misma cita a la que, según su contexto, ya se le han dado dos sentidos

---

<sup>77</sup> “Hacer juramento con la intención de no mantenerlo no es perjurar; pero lo que jures en conformidad con tu conciencia, siguiendo la fórmula que acostumbramos nosotros a usar, si no la cumples, sí es perjurio. Dice muy bien Eurípides: ‘Juré con la lengua, pero mi alma no emitió el juramento’” (traducción de Guillén Cabañero, 2001: 246).

diferentes (el de Eurípides y el de Cicerón), y a la que Maturin añade una nueva interpretación.

El capítulo XII de *Melmoth, the Wanderer* trata de secretos, mentiras y confesiones. Cuando Alonso Moncada logra escapar de los calabozos de la Inquisición, se esconde sin saberlo en la casa de un judío que, falsamente, afirma haberse convertido al cristianismo. Alonso descubre el engaño del judío a partir de una conversación entre éste y su hijo, y aprovechando este conocimiento, le amenaza con denunciarlo a la Inquisición si se niega a darle refugio. El judío lo esconde entonces en un sótano, mientras él atiende a los guardias de la Inquisición, ante quienes se presenta como un devoto cristiano. En realidad, si se lee toda esta historia a la luz de la cita, parece que Maturin pretende exculpar tanto al judío como a Moncada del engaño perpetrado a los soldados cristianos, que siempre interrogan bajo la terrible amenaza de la tortura y la muerte. Es entonces cuando el judío y Moncada pueden decir sin miedo *iuravi lingua, mentem iniuratum gero*, absueltos de toda responsabilidad, según Cicerón.

Los rasgos de los personajes, así como los de sus antagonistas (los torturadores de la Inquisición) quizá hubieran sido suficientes para que, a los ojos del lector, el judío y Moncada quedaran exculpados de cualquier delito. Sin embargo, Maturin ha optado, además, por un argumento de autoridad: Cicerón. En primer lugar, Cicerón, como autor latino, tiene un peso importante dentro de la literatura, y en este sentido se añade a otros de los autores recogidos por Maturin; por otra parte, la faceta de Cicerón como abogado y moralista justifica su presencia en las valoraciones para exculpar a los protagonistas de este relato, y su texto, por tanto, tiene la seriedad y la profesionalidad requerida.

## 2.5.- SÉNECA

El capítulo XIV comienza con una sentencia de Séneca:

*Vnde iratos deos timent, qui sic propitios merentur?* SENECA

La frase corresponde al fragmento 34, línea 3, según la edición de Teubner (p.23), y es también citada por San Agustín, en *De Civitate Dei*, 6.10.28 –el texto a

partir del cual Maturin posiblemente la conocía. Como en una de las citas de Plinio, también hay aquí una errata, y donde dice *unde* debería decir *ubi*. El texto de Séneca habla de las diferentes formas de aplacar a los dioses, unos dioses temidos por su ira. Se refiere, concretamente, a las prácticas religiosas que se llevan a cabo en Roma, como se ve en este fragmento más ampliado:

“Quid ergo tandem, inquit, ueriores tibi uidentur Titi Tatii aut Romuli aut Tulli Hostilii somnia? Cluacinae Tatius dedicauit deam, Picum Tiberinumque Romulus, Hostilius Pauorem atque Pallorem, taeterrimos hominum affectus, quorum alter mentis territae motus est, alter corporis ne morbus quidem, sed color. Haec numina potius credes et caelo recipies?” de ipsis uero ritibus crudeliter turpibus quam libere scripsit. “Ille”, inquit, “uiriles sibi partes amputat, ille lacertos secat. *Vbi iratos deos timent, qui sic propitios merentur?*”<sup>78</sup> (Séneca: fragmentos 33-34; citado en Aug. *Ciu.*, 6.10).

En el capítulo XIV comienza la historia de los Indios, que Alonso Moncada lee en un manuscrito que “contained only *the Spanish language* written in the *Greek characters* –a mode of writing that, I easily conceived, must have been unintelligible to the officers of the Inquisition, as the Hieroglyphics of the Egyptian priests”<sup>79</sup> (Maturin, 1968: 270). Frente a los diferentes planteamientos religiosos que se van mostrando a lo largo de la novela, la Historia de los Indios describe una civilización sometida a unos dioses autoritarios y castigadores, lo que explica perfectamente la presencia de la cita de Séneca. Se hace alusión concretamente al temor de los indios hacia la terrible diosa Seeva, un miedo que resulta ser infundado, pues Seeva no era más que una joven

<sup>78</sup> “¿Qué? ¿Te parecen más verdaderos los sueños de T. Tacio, o de Rómulo, o de Tulio Hostilio? Tacio dedicó a la diosa Cloacina; Rómulo a Pico y a Tiberino, y Hostilio al Pavor y al Palor, las más sombrías afecciones del hombre, de los cuales uno es movimiento del ánimo austado y el otro, no una enfermedad, sino un color del cuerpo”. ¿Crearás mejor a estos dioses y los recibirás en el cielo? ¿Con cuánta libertad escribió de los ritos cruelmente torpes! “Aquél”, dice, “se amputa las partes viriles, éste se corta las bolas de los brazos. ¿Cuándo temerán la ira de los dioses quienes con esto se los merecen propicios?” (traducción de José Morán, 1958: 436-437).

<sup>79</sup> “Está escrito *en español*, aunque *con caracteres griegos* que, como es fácil imaginar, debió de ser tan ininteligible para los oficiales de la Inquisición como los jeroglíficos de los sacerdotes egipcios” (Maturin, 2005: 524).



inofensiva. En este capítulo, por tanto, Maturin tiene una intención moral, que se transmite tanto desde la misma historia, como desde la cita inicial atribuida a Séneca. Los “iratos deos” de la religión pagana son aquí un ejemplo de falacia religiosa; de modo que, con la cita de Séneca, Maturin vuelve a poner uno de los temas que, como ya se ha comentado en otras ocasiones, está presente como telón de fondo de muchas novelas góticas: la tensión entre el clasicismo y el paganismo. El capítulo XIV de *Melmoth, the Wanderer* es un buen ejemplo de cómo ambos se unen con un mismo fin (moralizar), y que, en este sentido, los autores cristianos pueden encontrar en los paganos a un aliado.

Séneca vuelve a aparecer en el capítulo XXVIII, en una comparación que se hace sobre Everhard, el hijo de la familia alemana que había llegado a España esperando la herencia de Guzmán:

Everhard, now recovered, but still pale as the widow of Seneca, was at last able to join the family consultation, and give advice, and suggest resources, with a mental energy that his physical weakness could not overcome<sup>80</sup> (Maturin, 1968: 423)

La viuda de Séneca, Paulina, es aquí una representación de la palidez de Everhard, que, en este punto del relato, añade una buena dosis de misterio a la narración. Como se sabe a través de los *Anales* de Tácito (15.60-64), al enterarse de las órdenes de Nerón de que su marido se quitara la vida, también Paulina decidió morir, y se cortó las venas al mismo tiempo que Séneca. Pero, en parte porque no tenía nada contra ella, y en parte porque no quería que se le echara en cara esta muerte, Nerón ordenó que se la salvara, de modo que los soldados cortaron la hemorragia y curaron sus heridas. Paulina vivió unos años más, y no volvió a intentar suicidarse. Sin embargo, es fácil imaginar su palidez, sobre todo después de la pérdida de sangre que sufrió. La palidez de Everhard, como el lector averigua más adelante en la novela, también es debida a una pérdida de sangre: la que está vendiendo para salvar a su

---

<sup>80</sup> “Everhard, ya restablecido, pero todavía pálido como la viuda de Séneca, estuvo por fin en condiciones de sumarse a las reuniones de la familia, y de aconsejar y sugerir algún recurso, con una energía mental que su debilidad física no podía vencer” (Maturin, 2005: 818).

familia de la ruina. De alguna forma, también el acto de Everhard es un suicidio voluntario. Por otra parte, en la mente de los lectores la imagen de Paulina-Everhard adopta igualmente ciertos rasgos vampírescos, muy en consonancia con la estética gótica.

Una tercera aparición de Séneca en la novela de Maturin está en una cita del capítulo X ya comentada, en medio de la pesadilla que tiene Alonso Moncada sugestionado por el libro II de la *Eneida* de Virgilio. Entre una y otra cita del autor de Mantua, el narrador dice:

At last the figure uttered, with a kind of querulous shriek,—that  
*uox stridula* which we hear only in dreams<sup>81</sup> (Maturin, 1968:  
218)

El sintagma *uox stridula* aparece en la Epístola 56, que Séneca dirige a su sobrino Lucilio:

Praeter istos, quorum, si nihil aliud, rectae uoces sunt, alipilum  
cogita tenuem et *stridulam uocem* quo sit notabilior subinde  
exprimementem nec umquam tacentem nisi dum uellit alas et alium pro se  
clamare cogit<sup>82</sup> (Sen.Ep.56.2.5)

Aunque esta vez la cita de Séneca no tiene una relación directa ni con el contenido de la novela ni con una escena de terror, y, por tanto, no tiene tanta importancia como las citas anteriores, no deja de ser significativa esta pequeña referencia, que se introduce en un pasaje enteramente dedicado a Virgilio.

No es la primera vez que Séneca forma parte de los relatos de terror. Uno de los casos más significativos ha sido estudiado por Barrios Castro y García Jurado en “*Nil*

---

<sup>81</sup> “Por último, la figura exclamó, con una especie de alarido quejumbroso, en esa *uox stridula* que sólo oímos en sueños...” (Maturin, 2005: 426).

<sup>82</sup> “Fuera de éstos cuyas voces, ya que no otra cosa, son naturales, piensa en el depilador *con su voz aguda y estridente* que, para hacerse más notar, grita continuamente y nunca calla, sino cuando depila las axilas y obliga a otro a que grite por él” (traducción de Gallegos Rocafull, 1951: 134).

*sapientiae odiosius acumine nimio*. Séneca como máscara de Edgar Allan Poe” (2005), un caso de doble cita en el cuento “Berenice”, de Poe. Esta vez se trata de una cita inventada por el propio Poe, atribuida a Séneca y utilizada en dos niveles textuales diferentes (como cita inicial o incluida en el texto), lo que provoca un efecto que, dada la brevedad del relato, puede considerarse claramente intencionado, a diferencia de otros ejemplos anteriores de citas dobles, como el ya comentado de Maturin y la carta de Plinio el joven (*vid.* García Jurado, 2008a).

## 2.6.- SEXTO TURPILIO

Un caso curioso de citas iniciales es el del capítulo XVIII, encabezado por la siguiente cita:

*Miseram me omnia terrent, et maris sonitus,  
et scopuli, et solitudo, et sanctitudo Apollonis*<sup>83</sup>. LATIN PLAY

La cita pertenece a Sexto Turpilio, un comediógrafo romano del siglo II a. C. que se dedicó especialmente a la *comoedia palliata*. Tan sólo se conservan trece títulos y algunos fragmentos de sus obras. Por tanto, a pesar de la importancia que tuvo en su momento dentro de la literatura latina, llama la atención que Maturin se haya fijado en este autor, que ocupa un lugar muy secundario y fragmentario dentro de todo el corpus. El irlandés se tomó incluso la libertad de modificar el orden de palabras, para hacerlo más comprensible al lector. De acuerdo con la edición de Rychlewska (1971), el texto sería en realidad el siguiente:

miseram terrent me omnia  
maris scopuli, sonitus, solitudo, sanctitudo Apollonis<sup>84</sup>  
(Turp.*Leucadia*, 11).

<sup>83</sup> “Todo esto me aterroriza a mí, miserable: el sonido del mar, los peñascos, la soledad y la santidad de Apolo”.

<sup>84</sup> “Todo esto me aterroriza a mí, miserable: las rocas en el mar, ese estruendo, la soledad, la santidad de Apolo”.

Es muy probable que Turpilio no aparezca en ninguna otra novela gótica. E incluso es posible que ni el texto ni el autor (que, por otra parte, no aparece citado) puedan ser reconocidos por todos los lectores familiarizados con la literatura clásica. ¿Cuál fue entonces el interés de Maturin por esta cita? ¿Y qué relación guarda con el capítulo que encabeza?

El capítulo XVIII cuenta parte de la historia de Imalee, que había comenzado en el capítulo XIV. Imalee ya ha conocido a Melmoth, y su mundo se ha vuelto mucho más gris y triste desde entonces. Cuando, al cabo del tiempo, Melmoth vuelve a verla, la encuentra en el pasaje más desolado de la isla. Imalee se ha enamorado de Melmoth, y ya no hay vuelta atrás. Tan genuinos son sus sentimientos, que el propio Melmoth no puede evitar sentir también cierto afecto hacia ella. Consciente del peligro que él mismo representa para Imalee, Melmoth trata de alejarse de ella y de buscar otra víctima. Pero Imalee ya había sido elegida.

“El sonido del mar, los peñascos, la soledad” es parte del paisaje en el que vive inmersa Imalee, después de su encuentro con Melmoth –un paisaje sublime, de acuerdo con los preceptos estéticos del Romanticismo. La cita de Turpilio recrea este paisaje, así como el sentimiento de terror que lo acompaña (“Imalee, as she gazed around her, felt, for the first time, terror at the aspect of nature”<sup>85</sup>, Maturin, 1968: 321). Estos elementos son posiblemente los que llamaron la atención de Maturin, y los que le llevaron a incluirlo dentro de su particular antología. Al igual que algunos de los casos anteriores, por tanto, también la referencia a Turpilio tiene una función primordialmente ambiental; aunque no debe dejar de considerarse tampoco el deseo de erudición, que permanece a lo largo de toda de Maturin.

## 2.7.- ANACREONTE

El capítulo XXIX es introducido por la siguiente cita:

*χαλεπὸν δὲ καὶ φιληῖσαι,*

<sup>85</sup> “Imalee, al mirar en torno suyo, sintió por primera vez terror de la naturaleza”, Maturin, 2005: 621.

χαλεπὸν δὲ καὶ φιλῆσαι·  
χαλεπώτερον δὲ πάντων  
ἀποτυγχάνειν φιλοῦντα<sup>86</sup>.

El texto pertenece a la colección titulada *Anacreónticas*, que recoge algunos poemas cortos escritos a la manera de Anacreonte, y con la misma temática simposíaca. Concretamente, es el comienzo del fragmento 29. Dentro de los versos del poeta griego, generalmente subidos de tono, Maturin ha escogido esta vez una de las partes más románticas, aunque también ha omitido el nombre del autor. En el sentido que adopta este texto clásico en su novela se verá de nuevo una estrecha relación entre cita y contenido del capítulo.

El capítulo XXIX continúa parte de la historia de Imalee-Isidora, e introduce “la historia de los amantes”. Comienza narrando el segundo encuentro entre Don Francisco de Aliaga y Melmoth, en medio del campo y en el momento en que el primero, abandonado por su guía, estaba perdido. Melmoth se ofrece a servirle como guía y a llevarle hasta la posada, donde finalmente los dos pasan la noche. Allí, Melmoth le cuenta a Don Francisco la historia de John Sandal y Elinor Mortimer. Con ello pretende advertir al caballero español sobre la suerte que corre su hija, a la que trata de prevenir de sí mismo, quizá en un último acto de buena voluntad. El capítulo XXIX se centra sobre todo en cuestiones de parentesco y genealogía, que ponen en antecedentes sobre el poder de la familia Sandal en Inglaterra; comienza así una historia de amor que se desarrolla a lo largo de varios capítulos y que acaba en desgracia. Teniendo en cuenta este contexto, así como la propia relación amorosa entre Melmoth e Imalee-Isidora, los versos de las *Anacreónticas* cobran sentido: los cuatro protagonistas (John Sandal, Elinor Mortimer, Melmoth e Imalee), de alguna forma, tienen que “ἀποτυγχάνειν φιλοῦντα”.

## 2.8.- HORACIO

<sup>86</sup>

“Es difícil amar / es difícil amar / pero lo más difícil de todo / es perder al que te ama”.

El capítulo XXXIII comienza con una cita de Horacio, que, como se ha visto en capítulos anteriores, es uno de los autores que más polémico resultó dentro de la nueva estética gótica. La cita es la siguiente:

*Cum mihi non tantum furesque feraeque suetae  
hunc uexare locum curae sunt atque labori  
quantum carminibus quae uersant atque uenenis  
humanos animos*<sup>87</sup> HORACE.

El fragmento corresponde a la obra satírica de Horacio, concretamente al libro I, sátira 8, versos 17-20. Esta sátira es contada en primera persona por uno de los Príapos de madera que solían adornar los jardines romanos, y que, además, es el protagonista de la historia. Trata acerca de unas brujas que, por la noche, solían ir al jardín que este Príapo vigilaba a conseguir hierbas para sus pociones. Príapo, harto de estas visitas, emitió una ventosidad que espantó a las ladronas, las cuales perdieron por el camino todo su botín.

El capítulo donde Maturin incluye la cita de Horacio es uno de los más breves de *Melmoth, the Wanderer*. En él, Melmoth le cuenta a Don Francisco datos de su propia vida y la de su hija, como si fuera una historia más, y sin dar explicaciones de cómo ha logrado esa información. Con esto, Melmoth trata de advertir nuevamente a Don Francisco sobre la triste suerte que va a correr su hija, y que él puede impedir. Pero Don Francisco hace oídos sordos a estas advertencias, y una vez que ha superado el miedo que inicialmente le produjo la historia de Melmoth, vuelve a sus quehaceres comerciales.

Una historia de brujas y aquelarres nocturnos como la que cuenta Horacio es muy afín a la de la novela gótica. El fragmento que escoge Maturin para su cita inicial es justamente la presentación de las brujas, que hacían conjuros e invocaban a los espíritus humanos; es decir, el aspecto más “gótico” (y menos satírico) del poema. Así, lo que en un principio tenía intenciones burlescas, en *Melmoth, the Wanderer* se

---

<sup>87</sup> “Por lo que a mí respecta, no suelen molestarme tanto los ladrones y las bestias que solían infestar este lugar, como las mujeres que trastornan el seso con exorcismos y con hechizos” (traducción de Montes de Oca, 1961: 37).

convierte en terrorífico, dando un giro a la sátira de Horacio, y poniendo en práctica una técnica que, como ya se comentó en su momento, Maturin hereda de autores como Horace Walpole o Matthew Gregory Lewis. Parece que Horacio, en sus críticas a lo sobrenatural y lo poco creíble, no tuvo en cuenta el poder de las palabras: nombrar algo, aunque sea para negarlo, ya supone evocarlo en las mentes de los oyentes, y los escritores de literatura gótica se aprovecharon de esto.

En el apartado 2.1 ya se vio cómo, a través de la cita de Plinio, el personaje de Melmoth podía ser interpretado como el trasunto de un fantasma, según los estereotipos fijados en el relato latino. En este capítulo XXXIII, en cambio, y a la luz del texto de Horacio, Melmoth se convierte en una bruja que “molesta a los espíritus humanos” con sus conjuros y sus venenos; un hechicero que puede entrar en contacto con el más allá y convocar el mal.

El caso de Horacio en la literatura gótica es, sin duda, uno de los más interesantes. Aunque muchos manuales lo han considerado como “anti-gothic”, y éste era también el sentimiento general en los siglos XVIII y XIX —cuando la novela gótica estaba en plena efervescencia—, sin embargo, como se intenta demostrar en esta tesis, la relación entre lo clásico y lo gótico va más allá de la admiración incondicional o el rechazo absoluto, y en este sentido Walpole, Lewis y Maturin demuestran que incluso los autores más “anti-gothic” pueden tener su lado tenebroso. El juego literario de estos dos novelistas, que descontextualizan los versos de Horacio para crear una atmósfera tétrica, da una vuelta de tuerca a la intertextualidad entre la literatura antigua y la moderna, ampliando con ello las posibilidades de interpretación de las obras. Por eso, junto a la consabida búsqueda de un argumento de autoridad, que siempre han encontrado los modernos en los antiguos, la recuperación de Horacio revela el propósito consciente de hacer una lectura alternativa y gótica de los autores clásicos.

## 2.9.- OVIDIO

Ovidio es otro de los grandes autores clásicos que tienen cabida en la novela de Maturin. Una cita extraída de las *Metamorfosis* encabeza el capítulo XXXVI, aunque, de nuevo, Maturin omite el nombre del autor:

*Nunc animum pietas, et materna nomina frangunt*

La frase corresponde concretamente a *Metamorfosis*, 8.506, y está puesta en boca de Altea, la madre de Meleagro, que se lamenta así de tener que condenar a su hijo a la muerte, después de que él hubiera matado a todos sus hermanos (esto es, a sus propios tíos). Su llanto precede el momento fatal en que Altea tira el tizón al fuego, acabando así con la vida de Meleagro que, lejos de allí, advierte aterrado cómo sus vísceras se abrasan:

Et cupio et nequeo. Quid agam? Modo uulnera fratrum  
Ante oculos mihi sunt et tantae caedis imago,  
*Nunc animum pietas maternaque nomina frangunt.*  
Me miseram! Male uincetis, sed uincite, fratres,  
Dummodo, quae dederō uobis, solacia uosque  
Ipsa sequar<sup>88</sup> (Ov. *Met.* 8.506-511).

El capítulo XXXVI narra la consecuencia de lo ocurrido en el capítulo XXXIII, introducido por la cita de la sátira horaciana. La propia cita de Ovidio adelanta el desenlace de la tragedia que se había anunciado entonces, y que está dentro de la historia de los indios: la muerte de la joven Imalee-Isidora, permitida por su propio padre, que sólo se dará cuenta del peligro cuando sea demasiado tarde. El capítulo XXXVI comienza con la desolación que deja Melmoth tras su huida, habiendo matado al hermano de Isidora y abandonando a ésta junto al cadáver. Sin embargo, Melmoth no ha desaparecido para siempre: en su lugar queda su descendencia, una hija a la que da a luz Isidora.

El capítulo de Maturin ofrece dos casos de relación entre padres e hijos: la de Don Francisco de Aliaga e Isidora, y la de Isidora con su hija recién nacida, a la que no

---

<sup>88</sup> “Tanto lo deseo como soy incapaz de realizarlo. ¿Qué hacer? Tan pronto tengo ante los ojos las heridas de mis hermanos y el espectáculo de tan horrible matanza, como la piedad y el título de madre quebrantan mi resolución. ¡Desdichada de mí! Perniciosa va a ser vuestra victoria, pero venced, hermanos, con tal de que yo misma vaya a haceros compañía, tanto al mismo consuelo que os voy a proporcionar como a vosotros mismos” (traducción de Ruiz de Elvira, 1994: 115).



se le da nombre en la novela. Al igual que Altea en la mitología, Don Francisco no perdona a su hija lo que ha hecho, y la entrega a la Inquisición, lo que supone su muerte: “Let the wife of the sorcerer, and their accursed offspring, be delivered into the hands of the merciful and holy tribunal, the Inquisition”<sup>89</sup> (Maturin, 1968: 524). El otro caso de dolorosa maternidad es el de Isidora y su hija. En esta relación puede verse mucho más amor y compasión de lo que ha demostrado Aliaga. Al contrario que éste, Isidora trata de salvar a su pequeña, a la que considera libre de todo pecado; pero el bebé acaba muriendo en los brazos de su madre, como se cuenta en el capítulo siguiente. Y si bien Isidora declara que no ha tenido nada que ver en su muerte, tanto el narrador como el lector quedan con la duda sobre las circunstancias en que ocurre:

The agents of the holy office advanced; and the technicality of their movements was somewhat suspended when Isidora placed in their hands the corpse of her infant daughter. Around the throat of the miserable infant, born amid agony, and nursed in a dungeon, there was a black mark, which the officials made their use of in representing this extraordinary circumstance to the holy office. By some it was deemed as the sign impressed by the evil one at its birth—by others as the fearful effect of maternal despair<sup>90</sup> (Maturin, 1968: 530).

Ambas historias (la de Don Francisco y su hija, la de Imalee y su hija), por tanto, tienen un tema en común, que las une directamente con la cita inicial: el progenitor que sacrifica a su hijo. Posiblemente el mito de Altea y Meleagro tiene más paralelismos con la historia de Don Francisco e Isidora, pues en ambos casos lo que se pone en escena es el debate entre los sentimientos de maternidad (o paternidad) y la justicia moral, y el sacrificio del hijo se entiende como un castigo, no como un acto de

---

<sup>89</sup> “—Que la esposa del brujo y su maldita descendencia sean entregadas a las manos del piadoso y Santo Tribunal de la Inquisición” (Maturin, 1968: 1009).

<sup>90</sup> “Los agentes del Santo Oficio avanzaron; y la maquinalidad de sus movimientos quedó en suspenso un instante, cuando Isidora depositó en sus manos el cadáver de la niña. Alrededor del cuello de la desdichada criatura, nacida en la agonía y alimentada en el calabozo, había una señal negra que los oficiales se encargaron de hacer notar al presentar tan extraordinaria circunstancia al Santo Oficio. Algunos la consideraron un signo impreso por el malo en el momento de su nacimiento; otros, un horrible efecto de la desesperación materna” (Maturin, 2005: 1021).

salvación. Sin embargo, la maternidad de Isidora no deja de ser un contrapunto fundamental de la actitud de Aliaga, y, en este sentido, es también una pieza más en este puzzle literario.

## 2.10.- OTROS AUTORES: JUVENAL, SALUSTIO, TERCENCIO Y PÍNDARO

Junto a los autores señalados, que ocupan un lugar destacado como cita inicial, hay otros escritores griegos y latinos, que igualmente forman parte de la antología contenida en *Melmoth, the Wanderer*. Al igual que en los casos anteriores, las referencias que incorpora Maturin siguen teniendo un sentido dentro de su obra.

Juvenal aparece tres veces en la novela, y en dos de estos casos se repite la misma cita. Se trata del verso 113 de su sátira III:

*Scire uolunt secreta domus et inde timeri*

La sátira III de Juvenal es una ácida crítica a la vida en la ciudad y la hipocresía que en ella se ve. Concretamente en los versos que se cierran con esta información el poeta ataca a los griegos que habitan en Roma, y en cómo se aprovechan de sus circunstancias. Éste es el fragmento (nótese la pequeña errata de la conjunción adversativa):

praeterea sanctum nihil aut ab inguine tutum,  
non matrona laris, non filia uirgo, nec ipse  
sponsus leuis adhuc, non filius ante pudicus.  
horum si nihil est, auiam resupinat amici.  
[*scire uolunt secreta domus atque inde timeri.*]<sup>91</sup>  
(Iuu.3.109-113)

---

<sup>91</sup> “Además, nada es sagrado, nada está a salvo de su entrepierna, ni la matrona de la casa, ni la hija doncella, ni su todavía reciente prometido, ni el hijo, antes pudoroso. Y si con éstos no hay nada que hacer, hará tenderse boca arriba a la abuela del amigo (Quieren saber los secretos de la casa y, en consecuencia, ser temidos)” (traducción de Villegas Guillén, 2002: 81).

El verso aparece por primera vez en el capítulo V, en boca de Juan Moncada<sup>92</sup>, el hermano de Alonso, que le cuenta a éste todos los engaños con los que creció, y que le llevó a odiarlo desde niño. Con la frase de Juvenal, Moncada trata de explicar cómo fue la táctica del director del monasterio, que una vez que se hubo enterado de la situación de la familia, pasó a manipularlo todo, de modo que sólo se obedecían sus órdenes.

El mismo texto se repite más adelante, en el capítulo XX, y de nuevo se aplica a un sacerdote: el padre José, que continuamente se inmiscuye en los asuntos de la familia Aliaga. El contexto en el que aparece la cita es muy elocuente sobre su significado:

Isidora, bending thankfully for this permission, retired to her apartment; and father Jose for an hour appeared to contend with the suspicious fears of Donna Clara, and the sullen irritability of Fernan, merely that he might induce them, in the heat of controversy, to betray all they knew or dreaded, that he might strengthen his own conjectures, and establish his own power by the discovery.

*Scire uolunt secreta domus, et inde timeri.*

And this desire is not only natural but necessary, in a being from whose heart his profession has torn every tie of nature and of passion; and if it generates malignity, ambition, and the wish for mischief, it is the system, not the individual, we must blame<sup>93</sup> (Maturin, 1968: 336).

Nótese el parecido de los contextos narrativos en el que esta cita de Juvenal se inserta, pues en ambos casos está puesta en relación con un personaje del clero manipulador y autoritario. La misma cita se acerca bastante a la idea de una religión

---

<sup>92</sup> En la novela, el capítulo V (Maturin, 2005: 237).

<sup>93</sup> “Isidora, inclinándose agradecida por este permiso, se retiró a su aposento y el padre José contendió durante una hora con los temores suspicaces de doña Clara y la hosca irritabilidad de Fernán, con el único fin de que, en el calor de la controversia, revelaran cuanto sabían o temían, y poder reforzar así sus propias conjeturas y establecer su influencia con tal descubrimiento.

*Scire uolunt secreta domus, et inde timeri.*

Y este deseo es no sólo natural, sino necesario, en un ser de cuyo corazón su profesión ha roto todo lazo de naturaleza y de pasión; y si genera malignidad, ambición y deseo de perjudicar, es al sistema, no al individuo, a quien hay que culpar” (Maturin, 2005: 651-652).

temible, que ejerce un fuerte control sobre sus fieles, como la que se practicaba en la isla de la India donde habitaba Imalee. En primer lugar, por tanto, Maturin saca la cita de su contexto satírico, y le da un sentido religioso. Pero la cita va más allá: si se tiene en cuenta el pasaje latino completo, se puede advertir que Maturin está jugando también con el contenido sexual de este pasaje de la sátira. Como señala O'Malley (2006: 54-55), "For Maturin, the sexual and religious corruption characterizing the procession is not localized in India alone, but becomes indistinguishable from Universal Catholic practice itself"<sup>94</sup>, pues éste es "the real horror of Catholicism in Maturin's imagination: the inability to distinguish between religion and sex"<sup>95</sup>.

La tercera cita de Juvenal aparece en el capítulo XXII, dentro de la historia de Isidora-Imalee, y corresponde exactamente al verso 71 de la sátira 10 de Juvenal:

To those whose minds incline them rather to observe, than to sympathize with the varieties of human feeling, it would have been interesting to watch the restless agony of Isidora, contrasted with the cold and serene satisfaction of her mother, who employed the whole of the day in composing, with the assistance of Fra Jose, what Juvenal calls '*uerbosa et grandis epistola*', in answer to that of her husband; and to conceive how two human beings, apparently of similarly-constructed organs, and destined apparently to sympathize with each other, could draw from the same fountain waters sweet and bitter<sup>96</sup> (Maturin, 1968: 372).

Mientras que en las citas anteriores Maturin había utilizado las referencias a Juvenal en un contexto serio y dentro de una crítica a la indiscreción del clero católico,

<sup>94</sup> "Para Maturin la corrupción sexual y religiosa que caracteriza la procesión no se localiza sólo en la India, sino que se vuelve también inseparable de la misma práctica católica universal".

<sup>95</sup> "El verdadero horror del Catolicismo en la imaginación de Maturin: la incapacidad de distinguir entre religión y sexo".

<sup>96</sup> "Para aquellos cuya mente les inclina más a analizar que a compartir los diversos sentimientos humanos, habría sido interesante observar la desasosegada angustia de Isidora, en contraste con la fría y serena satisfacción de su madre, que dedicó todo el día a componer, con la colaboración de fray José, lo que Juvenal calificaría de *uerbosa et grandis epistola*, en respuesta a la de su esposo, e imaginar cómo dos seres humanos, de órganos semejantemente contruidos como es evidente, y al parecer destinados a comprenderse el uno al otro, podían extraer de la misma fuente aguas potables y amargas" (Maturin, 2005: 719).

en este caso recoge en su novela toda la vena satírica del autor latino, aplicándola a uno de los pocos personajes caricaturescos de la novela: Doña Clara (la esposa de Don Francisco y madre de Isidora).

Junto a Juvenal, y también dentro de la literatura latina, Maturin cita a Salustio y su obra *La Conjuración de Catilina*. En el capítulo III, describiendo el decadente estado físico de Stanton al regresar a Inglaterra, Maturin lo compara con Catilina, según lo describió Salustio (Sall.*Cat.*15.5):

About the year 1677, Stanton was in London, his mind still full of his mysterious countryman. This constant subject of his contemplations had produced a visible change in his exterior,—his walk was what Sallust tells us of Catiline's,—his were, too, the '*foedi oculi*'<sup>97</sup> (Maturin, 1968: 39).

A diferencia de otros ejemplos, en los que la mención de un autor o su obra suelen tener un propósito claro y los contenidos del texto antiguo y el moderno coinciden, la referencia al texto de Salustio no parece tan justificada. Salustio describe a Catilina con rasgos muy negativos, que reflejan la maldad de este personaje. En este contexto debe entenderse el sintagma de '*foedi oculi*', que corresponde a una mirada poco fiable. En este caso, los '*foedi oculi*' de Stanton no se deben a la maldad, sino al estado de degradación producido por la preocupación y la obsesión de encontrar a Melmoth, sobre el que conoce secretos horribles. En este capítulo, por tanto, la cita del historiador latino sirve para ilustrar una descripción y, por tanto, parece estar más motivada por un deseo de erudición, que por alguna intención concreta.

Finalmente, en lo que respecta a la literatura latina, se cita también una frase de la *Andria* (v.114), de Terencio, aunque con una pequeña variante: "quid multis morer?"<sup>98</sup>, dice Maturin (2005: 800) ("quid multis moror?"<sup>99</sup>, dice Terencio). La frase

<sup>97</sup> "Hacia el año 1677, Stanton estaba en Londres, y con el pensamiento absorto en su misterioso compatriota. Este tema constante de sus meditaciones había producido un visible cambio en su aspecto exterior: su manera de andar era como la que Salustio nos cuenta de Catilina; los suyos eran, también, *foedi oculi*" (Maturin, 2005: 81).

<sup>98</sup> "¿Para qué entretendré más?"

<sup>99</sup> "¿Para qué me entretengo más?"

aparece en la descripción del juicio de Walberg, para intentar recuperar el dinero perdido. ¿Para qué decir más?, piensa el narrador en voz alta, cuando la desesperación de Walberg y de su familia es evidente, y es fácil advertir también que se trata de un juicio perdido. De nuevo hay aquí una expresión en latín que añade erudición al relato, y que crea una escena gótica donde aparece la lengua latina, sin que esto suponga ninguna ruptura.

Dentro de la literatura griega, Maturin recurre a Píndaro, concretamente a su *Olímpica*, 2.71-72. Los versos se insertan en el capítulo XX, en medio de la bucólica descripción del jardín de Isidora, donde la joven soñaba con Melmoth, al que no veía desde hacía tiempo:

The intense blue of the heavens, and the burning planet that stood in sole glory in their centre, might have vied with all that lavish and refulgent opulence of light in which nature arrays an Indian night ... The breeze, indeed, though redolent of the breath of the orange blossom, the jasmine, and the rose, had not the rich and balmy odour that scents the Indican air by night.

*ἐνθα μακάρων νᾶσον ὠκεανίδες αὔραι περιπνέουσιν*

Except this, what was not there that might not renew the delicious dream for her former existente, and make her believe herself again the queen of that fairy isle?<sup>100</sup> (Maturin, 1968: 334).

La oda de Píndaro a la que pertenecen estos versos está dedicada a Terón de Agrigento, a quien el poeta le desea una felicidad más allá de la muerte. Los versos escogidos por Maturin (“las brisas oceánicas envuelven la Isla de los Bienaventurados; y las flores de oro relucen”, traducción de Ruiz Yamuza, 2002: 14), se añaden a la

<sup>100</sup> “El azul intenso del cielo y el astro resplandeciente que se alzaba solitario y magnífico en su centro, podían haber competido con la exuberante y refulgente opulencia de luz con que la naturaleza engalanaba la noche india (...). La brisa, aunque impregnada de fragancia del azahar, el jazmí y la rosa, no poseía el rico y embalsamado perfume que difunde el aire indio por la noche.

*ἐνθα μακάρων νᾶσον ὠκεανίδες αὔραι περιπνέουσιν*

Salvo esto, ¿qué faltaba aquí que no podía renovar el delicioso sueño de su anterior existencia, y hacerle creer que otra vez era la reina de la encantada isla?(...)” (Maturin, 2005: 647).

descripción del paisaje que está presentando el narrador, incorporando el griego con una gran naturalidad y sin acompañarlo de ninguna traducción, como ha hecho en otras ocasiones.

Junto al resto de los autores, Salustio, Juvenal y Píndaro forman parte de la intertextualidad de *Melmoth, the Wanderer* con la literatura clásica, que, como se ha podido comprobar, es muy extensa. Esta intertextualidad se añade también a citas y referencias a otras literaturas, haciendo de la novela de Maturin una obra verdaderamente enciclopédica, y muy reveladora de los intereses culturales del autor y de su época. Se ha observado igualmente una clara tendencia a la erudición, que en muchos casos es la explicación de algunas de las citas, que no parecen tener ninguna función en concreto. Como se dijo en la introducción de esta tesis, esta erudición es muchas veces una forma de encontrar argumentos de autoridad dentro de un género popular que muchos han considerado secundario o poco académico.

## 2.11.- *MELMOTH, THE WANDERER*: UNA ANTOLOGÍA DE AUTORES GRECOLATINOS

Como ya se ha visto, un análisis detallado de la literatura clásica transmitida en la novela de Maturin permite extraer toda una antología de autores griegos y latinos. Estos autores, más o menos marginales dentro del canon escolar, se presentan en diferentes niveles textuales, y suelen estar estrechamente relacionados con el pasaje en el que se insertan. Algunos de ellos, como Plinio, Homero, Virgilio, Séneca y Juvenal, aparecen citados en varias ocasiones, lo que, por lo menos, revela cierta predilección de Maturin por determinados autores. Plinio, Homero y Virgilio, además, cumplen una destacada función dentro de la novela, pues sus textos en conjunto configuran el estereotipo del fantasma que Maturin recrea en su obra. Junto a estas alusiones, cabe también señalar también algunas ausencias que igualmente llaman la atención: autores como Lucano, Lucrecio, Petronio, los elegíacos Tibulo y Propertio, o incluso Plinio el Viejo, que en ocasiones aborda temas muy relacionados con lo sobrenatural, ni siquiera son mencionados, lo que apunta a cierto distanciamiento del academicismo.

En general, se puede observar una tendencia de Maturin a escoger textos clásicos con contenido sobrenatural (Plinio, Horacio), o que, en un nuevo contexto, pueden interpretarse en este sentido (Homero, Virgilio). Este hecho demuestra que el irlandés no recurre sistemáticamente a los autores por cuanto tienen de clásicos, perpetuando una práctica ya manida y poco original, sino que busca en las obras griegas y latinas una afinidad con la estética gótica que le ayude a crear la atmósfera de misterio y terror que desea para su novela. Otras referencias, sin embargo, no buscan ningún efecto en particular, y no tienen una función más allá de la estilística. Todas ellas, no obstante, contribuyen a crear un ambiente de erudición que se desprende del conjunto de la novela, en una época donde todavía se hablaba del prestigio de los clásicos. Esta erudición se intensifica, además, por el hecho de no incluir traducciones, ni de los textos clásicos, ni de los textos en otros idiomas.

Se ha visto que algunas veces Maturin comete errores al citar textos de Plinio el Joven, Virgilio, Juvenal o Terencio. Ninguno de estos errores tiene una explicación clara, ni tampoco parecen encerrar intencionalidad alguna. Deben achacarse, con una gran probabilidad, a un fallo de memoria. Muy posiblemente Maturin no tenía a mano el texto clásico para comprobar la exactitud de la cita, y confió en sus propios recuerdos; o tal vez se fío de una de las antologías de citas que proliferaban en la época, y que a veces contenían errores. Esto demuestra, por otra parte, que la precisión filológica no era especialmente importante para Maturin, que prima el contenido a la forma de la frase clásica que esté utilizando<sup>101</sup>.

Estructuralmente, puede observarse una tendencia a concentrar la mayor parte de las citas de la literatura clásica en los capítulos XX al XXIX. Al margen de esta tendencia, algunas de las referencias están puestas en relación con otras, lo que va creando cierta unidad dentro de una obra tan extensa. Es el caso de las citas de Plinio

---

<sup>101</sup> Ciertas imprecisiones no son inusitadas dentro la novela de ficción gótica. En muchos casos, por ejemplo, los autores no prestaban atención a cuestiones históricas o características de la Edad Media, lo que a veces les llevaba a anacronismos. En realidad, lo que prima en estos casos es recrear un paisaje, evocar una época en general, más allá de los detalles. El espíritu de los escritores góticos es, en este sentido, similar al que Borges señala para los profesores de literatura: “el ejercicio de un profesor de literatura es hacer que sus estudiantes se enamoren de una obra, de una página o de una línea si quieren, es decir, que algo siga viviendo en su memoria y que ese algo pueda ser citado después con algún error, que es una secreta corrección. Eso es lo importante: enseñar el amor a las letras. Porque las letras mismas no tienen importancia” (Borges *et. al.*, 1985: 21).



(capítulos III y XXIII, “doble cita”), Homero (capítulos VI y XXV, citas iniciales) y Virgilio (capítulos VII y XXVII, citas iniciales). Las citas de Horacio (capítulo XXXIII) y de Ovidio (capítulo XXXVI), además, encabezan capítulos conectados argumentalmente, pues lo que ocurre en el segundo es la consecuencia directa de los hechos del primero. En definitiva, si bien no hay un patrón fijo que se siga con cierta rigurosidad, sí hay indicios de que la antología de textos clásicos extraíble de *Melmoth, the Wanderer* tampoco se dispone de una forma totalmente aleatoria, sino que busca la conexión de unas obras con otras, demostrando que, en la obra de Maturin, la literatura clásica tiene un lugar destacado. Finalmente, en cuanto a la oposición entre literatura griega y literatura latina, Maturin parece haberse decantado por la segunda, por lo menos en cuanto a autores se refiere.

### 3.- PRESENCIA DE LA LITERATURA Y DE LA CULTURA GRECOLATINA

Como se está viendo, la presencia del mundo clásico en *Melmoth, the Wanderer* es muy rica y extensa. Junto a la ya comentada antología de autores que se desprende de la novela, hay también otras referencias a la mitología, a la historia de Grecia y Roma, y a autores que recrean el mundo grecolatino, así como un peculiar uso del latín y el griego, que se definen como lenguas características de la literatura de terror. A todos estos motivos se dedicarán los próximos apartados.

#### 3.1.- LA MITOLOGÍA

En apartados anteriores ya han salido a colación algunos personajes relacionados con el infierno, como la Sibila o Alecto; pero las referencias a la mitología clásica son mucho más abundantes.

En el capítulo V, entre las diferentes torturas que los monjes hicieron a Alonso Moncada, se encuentra la siguiente escena:

The monks, with their lights, their scourges, and their dark habits, seemed like a group of demons who had made prey of a wandering angel, —the group resembled the infernal furies pursuing a mad

*Orestes*. And, indeed, no ancient sculptor ever designed a figure more exquisite and perfect than that they had so barbarously mangled<sup>102</sup> (Maturin, 1968: 108. Cursiva de la autora de la tesis).

Como se puede observar, la escena está descrita con un gran sentido pictórico, un estilo descriptivo que se percibe en toda la novela de Maturin. A través de estas “pinceladas”, la mención de Orestes y de las furias aporta al lector, de una forma rápida y eficaz (como lo haría una imagen), información suficiente para interpretar la escena que se le presenta, ahorrando al narrador la recreación de detalles que ya quedan evocados por el mismo mito. Orestes, hijo de Agamemnon y Clitemnestra, y hermano de Electra e Ifigenia, mató a su madre para vengar la muerte de su padre, que había sido asesinado por ella. Por este motivo, Orestes es perseguido por las llamadas Furias (en la mitología romana), Euménides o Erinias (en la mitología griega), hasta que es absuelto de su castigo por la diosa Atenea. Las Furias son tres divinidades infernales (Alecto, Tisífona y Megera) encargadas de vengar los crímenes (especialmente los crímenes familiares), para lo cual torturan a su víctima hasta hacerla enloquecer. La referencia a Orestes y a las Furias, por tanto, le sirve a Maturin para representar de una forma muy gráfica el sufrimiento de Alonso Moncada. Posiblemente, el instante que Maturin quiso capturar se parecía mucho al que, años más tarde, imaginó el pintor francés William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) en su obra *Les remords d’Oreste* (1862).

---

<sup>102</sup> “Los monjes, con sus luces, flagelos y hábitos oscuros, se asemejaban a un grupo de demonios que hubieran apresado a un ángel extraviado. *Eran como las furias infernales acosando a Orestes*. Y, a decir verdad, ningún escultor antiguo talló jamás una figura más exquisita y perfecta que la que ellos despedazaban de tan bárbara manera” (Maturin, 2005: 212-213).



William-Adolphe Bouguereau, "Les remords d'Oreste" (1862)

En el capítulo X vuelve a encontrarse otra referencia a la mitología clásica, pero esta vez es más velada, y puede pasar inadvertida. Está puesta en boca del monje parricida que ayuda a escapar a Alonso, compinchado con su hermano Juan, pero que finalmente traiciona a ambos, matando al segundo y encerrando en la cárcel de la Inquisición al primero:

Every drop of water that I withheld from your burning tongue, I expect will be repaid to me in slaking the fire and brimstone into which I must one day be hurled. Every tear that I draw, every groan that I extort, will, I am convinced, be repaid me in the remission of my own!—guess what a price I set on yours, or those of any other victim. *The man in ancient story trembled and paused over the scattered limbs of his child, and failed in the pursuit, —the true penitent rushes over the mangled members of nature and passion, collects them with a hand in which there is no pulse, and a heart in which there is no feeling, and*

holds them up in the face of the Divinity as a peace-offering<sup>103</sup>

(Maturin, 1968: 224-225. Cursiva de la autora de la tesis).

La “antigua leyenda” a la que se refiere el parricida bien puede ser la de Medea, que, para facilitar la huida de Jasón y retrasar a sus perseguidores, no dudó en matar y despedazar a su hermano Apsirto, al que había tomado como rehén. Cuando Eetes, rey de Cólquide, reconoce los restos de su hijo, se detiene a recogerlos y abandona la persecución. Eetes demostró aquí que su dolor como padre era más fuerte que su deber como rey, a diferencia del monje parricida, que no muestra ningún escrúpulo ante el sentimiento ajeno. El mito de Medea y su hermano Apsirto, además de oponer el sufrimiento de Eetes a la indolencia del monje, compara el fratricidio de Medea con el parricidio que éste había cometido, matando a su padre para saldar una deuda de juego. La referencia a la mitología, por tanto, tiene aquí, sobre todo, una función moral, que se lleva a cabo por medio de una comparación de personajes.

Otro ejemplo mitológico destacado se encuentra en el capítulo XV, dentro de la historia de Imalee. En uno de los encuentros entre Imalee y Melmoth, se produce la siguiente conversación:

‘And you live here alone’, he said, ‘and you have lived in this beautiful place without a companion?’—‘Oh no!’ said Immalee, ‘I have a companion more beautiful than all the flowers in the isle. There is not a rose-leaf that drops in the river so bright as its cheek. My friend lives under the water, but its colours are so bright. It kisses me too, but its lips are very cold; and when I kiss it, it seems to dance, and its beauty is all broken into a thousand faces, that come smiling at me like little stars. But, though my friend has a thousand faces, and I have but one, still there is one thing that troubles me. There is but one stream where

103

“Cada lágrima que exprimo, cada gemido que arranco, estoy convencido, contribuirá a redimir mis propios pecados; así que imagina el valor que doy a los tuyos, o a los de cualquier víctima. *El hombre de la antigua leyenda tembló y se detuvo ante los miembros esparcidos de su hijo, y renunció a la persecución*; el verdadero penitente se abalanza sobre los miembros despedazados de la naturaleza y la pasión, los recoge con una mano sin pulso, y un corazón sin sentimiento alguno, y los levanta ante la Divinidad como una ofrenda de paz” (Maturin, 2005: 438).

it meets me, and that is where are no shadows from the trees—and I never can catch it but when the sun is bright. Then when I catch it in the stream, I kiss it on my knees; but my friend has grown so tall, that sometimes I wish it were smaller. Its lips spread so much wider, that I give it a thousand kisses for one that I get’<sup>104</sup> (Maturin, 1968: 284)<sup>105</sup>.

Es fácil reconocer en este pasaje el mito de Narciso. Muchos de los elementos de este mito fueron fijados por Ovidio en las *Metamorfosis*, y es a través de esta obra como más se ha divulgado. A este poema corresponde el siguiente pasaje, que recoge el momento en que Narciso se encuentra con su propia imagen. Véanse los paralelos con el texto de Maturin:

Gramen erat circa, quod proximus umor alebat,  
siluaque sole locum passura tepescere nullo.  
Hic puer et studio uenandi lassus et aestu  
Procubuit faciemque loci fontemque secutus,  
Dumque sitim sedare cupit, sitis altera creuit,  
Dumque bibit, uisae conreptus imagine formae  
Spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod unda est.  
Adstupet ipse sibi uultuque inmotus eodem  
Haeret ut e Pario formatum marmore signum.  
Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus

<sup>104</sup>

“—¿Y vives sola aquí— dijo—, y has vivido en este hermoso lugar sin compañía?  
—¡Oh, no!— dijo Immalee—: tengo una compañía que es más hermosa que todas las flores de la isla. No hay pétalo de rosa que caiga en el río que sea tan resplandeciente como sus mejillas. Vive bajo el agua, pero sus colores son muy brillantes. Ella me besa también, pero sus labios son muy fríos; y cuando la beso yo, parece danzar, y su belleza se deshace en mil rostros que me van sonriendo como estrellitas. Pero aunque ella tenga mil caras, y yo sólo una, hay una cosa que confunde. Sólo hay un arrollo donde ella viene a mí, y es uno que no cubren las sombras de los árboles; y no puedo verla más que cuando brilla el sol. Entonces, cuando la veo en el agua, la beso de rodillas; pero mi amiga ha crecido tanto que a veces me gustaría que fuese más pequeña. Sus labios son tan grandes que le doy mil besos por cada uno que ella me da a mí” (Maturin, 2005: 549-550)

<sup>105</sup>

Anteriormente, en el mismo capítulo XV, ya se había anunciado la existencia de este etéreo “ser”, que sólo se aparece en determinadas ocasiones, causando las delicias de Imalee: “The sun and the shade—the flowers and foliage—the tamarinds and figs that prolonged her delightful existence —the water that she drank, wondering at the beautiful being who seemed to drink whenever she did— the peacocks, who spread out their rich and radiant plumage the moment they beheld her —and the loxia, who perched on her shoulder and hand as she walked” (Maturin, 2005: 541-542).

Et dignos Baccho, dignos et Apolline crines  
Inpubesque genas et eburnea colla decusque  
Oris et in niueo mixtum candore ruborem  
Conctaque miratur, quibus est mirabilis ipse.  
Se cupit imprudens et, qui probat, ipse probatur,  
Dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet.  
Inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!  
In mediis quotiens uisum captantia collum  
Bracchia mersit aquis nec se deprendit in illis!  
Quid uideat, nescit, sed, quod uidet, uritur illo  
Atque oculos idem, qui decipit, incitat error<sup>106</sup>  
(Ov.*Met.*3.411-431).

Narciso e Imalee se enamoran de su propia imagen, un ser “bellísimo” que les mira desde el otro lado del lago. Ambos tratan de comunicarse con este nuevo ser, al que le dedican gestos de cariño que parecen correspondidos. Ya se ha visto cómo Maturin recreaba este hecho dentro de la historia de Imalee. La escena de Ovidio es también muy parecida:

Spem mihi nescio quam uultu promittis amico,  
cumque ego porrexī tibi bracchia, porrigis ultro;  
cum risi, ardides; lacrimas quoque saepe notaui  
me lacrimante tuas; nutu quoque signa remittis

---

<sup>106</sup> “Alrededor había un césped al que la inmediata humedad daba alimento, y una espesura que nunca permitiría que aquel paraje se entibiase con el sol. Allí el muchacho, fatigado por la pasión de la caza y el calor, fue a tenderse, atraído tanto por la fuente como por la belleza del sitio. Y mientras ansía apaciguar la sed, otra sed ha brotado; mientras bebe, cautivado por la imagen de la belleza que está viendo, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo lo que es agua. Se extasía ante sí mismo y permanece inmóvil y con el semblante inalterable, como una estatua tallada en mármol de Paros. Apoyado en tierra contempla el doble astro de sus ojos, sus cabellos dignos de Baco y dignos de Apolo, sus mejillas lampiñas, su cuello de marfil, la gracia de su boca, y el color sonrosado que se mezcla con una nivea blancura, y se admira él de todo lo que le hace admirable. Se desea a sí mismo sin saberlo, gusta él mismo a quien gusta, al solicitar es solicitado, y a la vez que enciende arde. ¡Cuántas veces dio vanos besos a la engañosa fuente! ¡Cuántas veces sumergió sus brazos intentando agarrar el cuello que veía en mitad de las aguas, y no consiguió cogerse en ellos! No sabe qué es lo que ve, pero lo que ve le quema, y la misma ilusión que engaña sus ojos, los espolea” (traducción de Ruiz de Elvira, 1992, vol. I: 104-105).

et, quantum motu Formosa suspicor oris,  
uerba refers aures non peruenientia nostras<sup>107</sup>  
(Ov.*Met.*3.457-462).

Aunque Imalee no llega a morir por amor a sí misma, la recreación de la escena del lago es suficiente para que un nuevo personaje clásico entre en la ficción de Maturin, incluso sin ser nombrado explícitamente. Cabe recordar, por último, en relación a este mito, al que posiblemente es el Narciso por excelencia dentro de la literatura en lengua inglesa: Dorian Gray, un personaje creado Oscar Wilde quien, como ya se dijo al comienzo de este capítulo, era sobrino nieto de Maturin.

Finalmente, en el capítulo XVII, y también dentro de la historia de Imalee, se nombra a otro personaje mitológico: Sémele, con la que es comparada la propia Imalee en su actitud hacia Melmoth:

He looked intensely at her, while rage, despair, and pity, convulsed his heart; and as he beheld the confiding and conciliating smile with which this gentle being met a look that might have withered the heart of the boldest within him, —*a Semele gazing in supplicating love on the lightnings that were to blast her*, —one human drop dimmed their portentous lustre, as its softened rays fell on her<sup>108</sup> (Maturin, 1968: 299. Cursiva de la autora de la tesis).

Sémele es hija de Cadmo y Harmonía, y amante de Zeus. De él concibió a Dioniso, pero cuando Hera se enteró de la infidelidad, decidió vengarse. Disfrazada de nodriza, se acercó a Sémele y le sugirió que pidiese a ese dios con quien tenía relaciones que se mostrase en todo su esplendor. Puesto que Zeus le había dicho que le

---

<sup>107</sup> “Él ansía que lo abraza; porque cuantas veces yo avanzo mis labios a las límpidas aguas, otras tantas se esfuerza él en alcanzarme levantando hacia mí su boca. Se diría que se le puede tocar; es muy pequeño el obstáculo que se opone a nuestro amor” (traducción de Ruiz de Elvira, 1992, vol. I: 106).

<sup>108</sup> “La miraba [Melmoth] atentamente, mientras la rabia, la desesperación y la piedad le laceraban el corazón; y al ver la confiada y conciliadora sonrisa con que este ser apacible acogía una expresión que podía haber secado el corazón del más atrevido —*una Sémele que miraba suplicando amor al rayo que la iba a fulminar*—, una gota de humanidad empañada su ominoso fulgor, al posar violentamente sus atemperados rayos sobre ella” (Maturin, 2005: 580-581).

concedería cualquier deseo, Sémele pidió esto, de modo que el dios tuvo que mostrarse en todo su esplendor y cargado de rayos, por lo que carbonizó a la mujer. Sémele murió, pero no su hijo, que acabó de formarse en el muslo de su padre. Así retrata este instante Ovidio:

Laeta malo nimiumque potens perituraque amanti  
Obsequio Semele 'qualem Saturnia' dixit  
'Te solet amplecti, Veneris cum foedus initis,  
Da mihi te talem!' Voluit deus ora loquentis  
Opprimere: exierat iam uox properata sub auras.  
Ingemuit; neque enim non haec optasse, neque ille  
Non iurasse potest. Ergo maestissimus altum  
Aethera conscendit uultuque sequentia traxit  
Nubila, quis nimbos inmixtaque fulgura uentis  
Addidit et tonitrus et ineuitabile fulmen<sup>109</sup>  
(Ov.*Met.*3.292-301).

Esta historia en la que el amante mata a la amada por mostrarse tal y como es, y a pesar de sí mismo, se traslada en la novela de Maturin a la relación entre Melmoth y Imalee, y prediciendo la próxima destrucción de ésta.

Como se ve, la mitología es otra forma de presencia del mundo clásico en *Melmoth, the Wanderer*. Con las recreaciones de algunos mitos Maturin enriquece su narrativa, pues ofrece un amplio contexto para analizar las escenas de la novela. Como es sabido, Ovidio ha sido una fuente fundamental para la transmisión de la mitología en la cultura occidental, y así se demuestra también en la obra de Maturin, donde aparecen algunos de los mitos narrados por el poeta latino. Los mitos, por otra parte, no se reducen a la literatura, sino que se han conocido también a través de otros medios,

<sup>109</sup> "Alegrándose de su mal, dotada de excesivo poder y a punto de perecer por el favor de su amante, dijo Sémele: 'Con la misma forma que tú tienes cuando te abraza la Saturnia al entregaros a la amorosa alianza, así quiero que te des a mí'. Quiso el dios cerrarle la boca mientras aún hablaba; pero ya su voz había huído presurosa por los aires. Exhaló un gemido; ni ella puede ya no haber deseado ni él no haber jurado. En su virtud, poseído de infinita tristeza, ascendió a los altos cielos, y con una seña arrastró tras de sí las nubes, a las que añadió lluvias y relámpagos mezclados con vientos y truenos y el rayo inevitable" (traducción de Ruiz de Elvira, 1994: 99).



como las artes plásticas. Esto le permite a Maturin evocar un mayor número de representaciones, que quedan capturadas en su obra, y que de nuevo remiten a Grecia y a Roma.

### 3.2.- LA REALIDAD HISTÓRICA DE GRECIA Y ROMA

Lejos ya de la ficción, reyes, soldados y filósofos del mundo antiguo también aparecen mencionados en *Melmoth, the Wanderer*, referencias históricas todas ellas que vuelven la mirada del lector hacia lo que fue la realidad de Grecia y Roma, complementando así su imagen mitológica y literaria.

En uno de los fragmentos del capítulo III, el narrador dice lo siguiente:

No antiquarian, unfolding with trembling hand the calcined leaves of an Herculaneum manuscript, and hoping to discover some lost lines of the *Æneis* in Virgil's own autograph, or at least some unutterable abomination of Petronius or Martial, happily elucidatory of the mysteries of the *Spintriae*, or the orgies of the Phallic worshippers, ever pored with more luckless diligence, or shook a head of more hopeless despondency over his task<sup>110</sup> (Maturin, 1968: 58).

Como es sabido, el culto al falo es común en muchas civilizaciones primitivas, que veían en él un símbolo de fecundidad con poderes apotropaicos. En cuanto a las *Spintrias*, son un tipo de monedas, posiblemente del siglo I a. C. con diferentes imágenes sexuales grabadas en ellas. Aunque una de las teorías señala la posibilidad de que se utilizaran para pagar a las prostitutas, en realidad todavía no hay una completa seguridad sobre su uso. Lo más significativo en la novela de Maturin es que con las alusiones a las *Spintrias* y a los cultos fálicos el autor incorpora una referencia al mundo cotidiano de Roma, añadiendo también con ello cierta carga sexual (que, por lo

---

<sup>110</sup> “Jamás ningún paleógrafo, extendiendo con mano temblorosa las hojas calcinadas de un manuscrito herculáneo, y esperando descubrir algún verso de la *Eneida* escrito por el propio Virgilio, o siquiera alguna inenarrable abominación de Petronio o de Marcial, felizmente explicativa de los misterios de las *Spintrias* o de las orgías de los seguidores del culto Fálico, emprendió con más infructuosa diligencia, ni meneó negativamente la cabeza con más desaliento sobre su tarea” (Maturin, 2005: 116).

que tiene de transgresión, suele estar presente en muchas novelas góticas). Por otra parte, parece que, además de ser un objeto de interés en los siglos XVIII y XIX, las spintrias eran especialmente admiradas por algunos autores góticos, como Horace Walpole, que tenía en su biblioteca un libro con estas imágenes de monedas<sup>111</sup>.

Otra de las referencias históricas aparece en el capítulo XI, donde Alonso Moncada compara a un inquisidor con Apio Claudio el Ciego.

I sunk on my knees—on my knees I was about to be dragged away, when an aged Inquisitor giving a sign to the officials, I was released for a few moments, and he addressed me in these words—words rendered terrible by the sincerity of the speaker. From his age, from his sudden interposition, I had expected mercy. He was a very old man—he had been blind for twenty years; and as he rose to speak my malediction, *my thoughts wandered from Appius Claudius of Rome*,—blessing the loss of sight, that saved him from beholding the disgrace of his country, —to that blind chief Inquisitor of Spain, who assured Philip, that in sacrificing his son, he imitated the Almighty, who had sacrificed his Son also for the salvation of mankind<sup>112</sup> (Maturin, 1968: 238-239. Cursiva de la autora de la tesis)

Maturin se hace eco de todas las convenciones sobre Apio Claudio: un anciano benévolo y favorecedor de las clases más bajas. Sin embargo, Moncada tropieza con la dura realidad, lo que le hace cuestionarse estos conceptos idealizados.

En *Melmoth, the Wanderer* también sale a colación la filosofía griega. En el capítulo XX, que corresponde a la historia entre Isidora e Imalee, Melmoth comenta lo siguiente:

<sup>111</sup> Vid. Lewis (1958).

<sup>112</sup> “Caí de rodillas; y estaban a punto de sacarme de allí de ese modo, cuando un inquisidor de avanzada edad hizo una seña a los oficiales, me soltaron, y se dirigió a mí con estas palabras, palabras terribles por la misma sinceridad del que hablaba. Por su edad, por su súbita intervención, esperé misericordia. Era muy anciano, hacía veinte años que se había quedado ciego, pero se levantó para maldecirme; mis pensamientos volaron de Apio Claudio, de Roma (bendiciendo su ceguera, que le salvaba de presenciar la vergüenza de su país), a este ciego, Inquisidor General de España, que afirmaba que Felipe, al sacrificar a su hijo, imitaba al Todopoderoso, que había sacrificado a su hijo por la salvación de la humanidad” (Maturin, 2005: 465).

All that ever have dared to laugh on earth —the singers, the dancers, the gay, the voluptuous, the brilliant, the beloved —all who have ever dared to mistake their destiny, so far as to imagine that enjoyment was not a crime, or that a smile was not an infringement of their duty as sufferers. All such must expiate their error under circumstances which will probably compel *the most inveterate disciple of Democritus, the most inextinguishable laughter among them*, to allow that there, at least, ‘laughter is madness’<sup>113</sup> (Maturin, 1968: 351-352. Cursiva de la autora de la tesis)

Para entender esta referencia hay que tener en cuenta que Demócrito es conocido como “the laughing philosopher”, bien por la importancia que daba a la animosidad y al buen humor, bien por que acostumbraba a reírse de todas las cosas absurdas que hacían los demás<sup>114</sup>. Semejante comportamiento, según Melmoth, debe ser castigado en el infierno.

Otros personajes de la Antigüedad grecorromana que aparecen mencionados en *Melmoth, the Wanderer* son los tiranos, los reyes o los jefes de ejércitos. Mitrídates VI, rey del Ponto y uno de los más acérrimos enemigos de Roma, se nombra en el capítulo XXI. Como tantos otros reyes, se hizo famoso por sus crueles torturas. Una de ellas es la que recoge Maturin en su novela:

Wealth and distinction he appreciated as they deserved, but not with the placid disdain of the philosopher, or the holy abstraction of the saint, but with that 'fearful looking for of judgment and fiery indignation,' to which he believed their possessors irreversibly devoted, and to the infliction of which he looked forward with perhaps a feeling

---

<sup>113</sup> “(...) todos los que han osado equivocar su destino, al menos en lo que se refiere a creer que disfrutar no era un crimen, o que una sonrisa no era una infracción de su deber como sufrientes. Todos estos deben expiar sus errores en circunstancias que probablemente obligarán al más inveterado discípulo de Demócrito, el más incansable reidor a admitir que allí al menos ‘la risa es locura’” (Maturin, 2005: 680-681).

<sup>114</sup> No está claro el motivo de este apodo de Demócrito (vid. <http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A3936026>).

like that of those executioners who, *at the command of Mithridates*, poured the melted ore of his golden chains down the throat of the Roman ambassador<sup>115</sup> (Maturin, 1968: 360. Cursiva de la autora de la tesis).

En este párrafo los verdugos de Mitrídates son comparados con Melmoth, que siente el mismo placer morboso con sus víctimas. De nuevo un personaje clásico es rescatado en la novela gótica por sus características malévolas, descubriendo así el lado más oscuro de la Antigüedad.

En el capítulo XXX se nombra a Míscelo, el fundador de Crotona:

Elinor repeated to herself, ‘And he plunged amid the burning wave to save the lives of the men he had conquered!’ And some months elapsed before the brilliant vision of glory, and of grateful royalty, faded from their imagination; and when it did, *like that of Micyllus*, it left honey on the eye-lids of the dreamer<sup>116</sup> (Maturin, 1968: 461. Cursiva de la autora de la tesis).

Como ocurre en casi todos los relatos fundacionales (por ejemplo, la fundación de Roma por Rómulo y Remo), sus protagonistas se encuentran siempre entre la historia y la leyenda. El caso de Míscelo lo narran, entre otros autores, Ovidio (*Met.*15.12-ss) y Estrabón (6.1-12). De acuerdo con estos autores, Míscelo recibió en sueños la visita de Hércules, que le ordenó que fuera a fundar una ciudad en la Magna Grecia. Una vez dada la orden, “discedunt pariter somnusque deusque”<sup>117</sup>, dice Ovidio (*Ov.Met.*15.25). Conocida la historia de Míscelo y el fragmento de la obra en que se

---

<sup>115</sup> “Apreciaba la fortuna y la distinción como se merecían, pero no con el plácido desdén del filósofo, o el místico desasimiento del santo, sino con esa ‘terrible perspectiva de juicio y ardor de fuego’ hacia la que creía que sus poseedores eran irreversiblemente devotos, y cuyo castigo esperaba él con satisfacción, quizá con un sentimiento muy semejante al de aquellos verdugos que, *por mandato de Mitrídates*, vertieron en la garganta del embajador romano el mineral derretido de sus doradas cadenas” (Maturin, 2005: 697).

<sup>116</sup> “Elinor se repetía: ‘¡Se lanzó en medio de las olas hirvientes para salvarles la vida a los hombres que había vencido!’ Y transcurrieron meses, antes de que la brillante visión de la gloria, y de la agradecida realeza, palidciera en la imaginación de ellas; y cuando esto ocurrió, como en *el caso de Micyllus*, dejó miel en las pestañas de la soñadora” (Maturin, 2005: 891).

<sup>117</sup> “Se alejan a la vez el sueño y el dios” (traducción de Ruiz de Elvira, 1994, vol.III: 167).

menciona, no hay muchos paralelismos que se puedan señalar, o, por lo menos, éstos no son muy evidentes. Parece que Maturin ha hecho una recreación literaria del personaje de Mal al identificarlo con Elinor, pero en realidad el parecido es bastante superficial (en la historia de Hércules y Míscelo no hay ninguna mención al hecho de dejar miel sobre los ojos). A diferencia de otros casos, esta referencia clásica no parece ser muy transcendente dentro de la novela de Maturin.

Otra referencia a la Antigüedad puede encontrarse en el siguiente pasaje, donde se evoca uno de los tópicos literarios de la literatura clásica que enfrenta la actividad de la guerra (“to cross the Alps”) y la tranquilidad del campo (“to luxuriate in Campania”). De nuevo Maturin trae a colación el escenario de la Antigüedad romana para ilustrar una idea sobre un personaje, que parece más un hombre de acción (Aníbal) que de contemplación (por ejemplo, Horacio):

Elinor took the path through the park, and, absorbed in new feelings, was for the first time insensible of its woodland beauty, at once gloomy and resplendent, mellowed by the tints of autumnal colouring, and glorious with the light of an autumnal evening,—till she was roused to attention by the exclamations of her companion, who appeared rapt into delight at what he beheld. This sensibility of nature, this fresh and unworn feeling, in one whom she had believed hardened by scenes of toil and terror against the perception of beauty,—whom her imagination had painted to her as *fitter to cross the Alps, than to luxuriate in Campania*,—touched her deeply<sup>118</sup> (Maturin, 1968: 466).

Cabe nombrar también en este apartado a un personaje histórico que se convirtió en personaje literario, y que sale a relucir igualmente en *Melmoth, the Wanderer*. Se trata de Coriolano, general romano del siglo V a.C que llegó a traicionar tanto a los

---

<sup>118</sup> “Elinor tomó el sendero del parque y, absorta en sus nuevos sentimientos, fue insensible por primera vez a la belleza del bosque (...) hasta que atrajeron su atención las exclamaciones de su compañero, quien parecía extasiado ante lo que contemplaba. Esta sensibilidad ante la naturaleza, este nuevo y reciente sentimiento para percibir la belleza, en alguien a quien ella creía endurecido por las escenas de lucha y terror, a quien su imaginación había pintado como *más apto para cruzar los Alpes, que para complacerse en la Campania*... la conmovieron hondamente” (Maturin, 2005: 900).

romanos como a sus enemigos los Volscos, con los que se había aliado. Su vida es conocida principalmente a través de autores como Tito Livio o Plutarco; este último le dedicó una de sus “vidas paralelas”, junto con la de Alcibíades. En el Renacimiento, Shakespeare le dedicó su obra *Coriolanus* (1623). Precisamente a esta tragedia alude Maturin en el siguiente pasaje:

You remember a remarkable story of the Roman general, who spurned from the steps of his tribune, people, senators, and *priests*,—trampled on all law,—outraged all religion,—but was at last moved by nature, for, when his mother prostrated herself before him, and exclaimed, ‘My son, before you tread the streets of Rome, you must first tread on the body of her who bore you!’<sup>119</sup> (Maturin, 1968: 99)

Sin duda, una forma de activar el mundo clásico en las obras modernas es a través de autores que ya lo han recreado (a este tema se dedicará el próximo apartado<sup>120</sup>). Ésta es la táctica de Maturin, que con este párrafo introduce un escenario romano en una novela enteramente gótica. De nuevo, la escena en que su madre Volumnia y su mujer Venturia le suplican a Coriolano que pare su guerra contra Roma, se ha convertido en una imagen representada en las artes visuales, como demuestra el cuadro de Gaspari Landi (1753-1830) sobre *Veturia ai piedi di Coriolano*:

---

<sup>119</sup> “Recuerdas la famosa anécdota del general romano que echó a puntapiés, de los peldaños de su tribuna, al pueblo, a los senadores y a los *sacerdotes*, atropelló la ley, injurió a la religión, pero al final se sintió conmovido por la naturaleza, pues se aplacó cuando su madre se prosternó ante él exclamando: ‘Hijo mío, antes de pisar las calles de Roma tendrás que pisar el cuerpo de la que te ha dado la vida?’” (Maturin, 2005: 195).

<sup>120</sup> Este tipo de conexiones entre pasado y presente se han analizado también en González-Rivas Fernández (2008a), con relación a la literatura femenina.



Gaspari Landi, "Veturia ai piedi di Coriolano" (1810-1812)

Como se ve, no sólo la ficción entra a formar parte de la intertextualidad entre el mundo grecolatino y *Melmoth, the Wanderer*, sino que Grecia y Roma, como civilizaciones de la Antigüedad, tienen también un importante papel. Apio Claudio el Ciego, Demócrito, Mitrídates VI, Míscelo y Coriolano, además de referencias a los cultos fálicos, son algunos de los aspectos de las civilizaciones griega y latina que recoge Maturin en su novela, que está plagada de alusiones a los clásicos.

### 3.3.- AUTORES QUE RECREAN LA ANTIGÜEDAD EN SUS OBRAS

Algunos autores modernos han sido especialmente conocidos por su recreación literaria de los clásicos grecolatinos o, por lo menos, por su dedicación y devoción por ellos. En lo que respecta a *Melmoth, the Wanderer*, ya se ha aludido al caso de Shakespeare y su obra *Coriolanus*, que remite a la historia de Roma. Se mencionan a continuación otros dos autores cuyos nombres también aparecen en la novela: Nathaniel Lee y Edward Gibbon.

Nathaniel Lee (1653-1692), dramaturgo del siglo XVII, escribió muchas obras inspiradas en la Antigüedad clásica. En *Melmoth the Wanderer* se alude concretamente a *The Rival Queens, or the Death of Alexander the Great* (1677), una de sus obras más conocidas. La obra trata sobre los últimos días de Alejandro Magno que, aquejado de

locura, se encuentra en medio de la rivalidad de dos mujeres que se lo disputan, Roxana y Statira. Ésta es la obra que se está representando en el teatro al que acuden Stanton y Melmoth. En la obra, dice el narrador, “there were Grecian heroes with roses in their shoes, feathers in their hats, and wigs down to their waists; and Persian princesses in stiff stays and powdered hair”<sup>121</sup> (Maturin, 1968: 42). La obra de Lee no desaparece con el fin de la representación, sino que vuelve a citarse en otras dos ocasiones. La primera vez, en uno de los manuscritos que Stanton encontró en el manicomio, cuando todavía no era consciente de dónde estaba; el verso que leyó como atribuido a Lee era “O that my lungs could bleat like buttered pease”<sup>122</sup> (Maturin, 1968: 47). Finalmente, cuando Stanton está ya al borde de la desesperación y vuelve a encontrarse con Melmoth, recuerda de nuevo unos versos de Lee: “He heard his heart beat audibly, and could have exclaimed with Lee's unfortunate heroine, –‘It pants as cowards do before a battle; Oh the great march has sounded!’”<sup>123</sup> (Maturin, 1968: 54). De una forma u otra, la obra dramática de Lee está presente en toda esta parte de la novela, como una tragedia paralela a la que está viviendo Stanton, que, como Alejandro Magno, parece estar pasando sus últimos momentos de agonía.

Edward Gibbon<sup>124</sup> es uno de los historiadores que más contribuyeron a difundir una imagen muy particular de Roma en el siglo XVIII, y tiene una especial influencia en la literatura gótica. La referencia a este autor y su obra en la novela de Maturin es bastante casual: se compara la decepción de Stanton por sus frustradas búsquedas de Melmoth con la posible decepción de Gibbon al terminar de escribir su obra (“Stanton began to feel a kind of disappointment at the futility of his pursuits, like Bruce at discovering the source of the Nile, or Gibbon on concluding his History”<sup>125</sup>, Maturin, 1968: 43-44). La referencia no tiene mucha transcendencia dentro del texto; no

<sup>121</sup> “Había héroes griegos con rosas en el calzado, plumas en los gorros y pelucas que les llegaban a la cintura; y princesas persas de rígidos corsés y pelo empolvado” (Maturin, 2005: 87).

<sup>122</sup> “¡Ojalá mis pulmones pudiesen gemir, cual guisantes salteados!...” (Maturin, 2005: 96). No parece que esta cita pertenezca a Lee. Como señala Grant en su edición de la obra, éste es el verso con el que comienza un poema anónimo titulado “Nonsense” (1656).

<sup>123</sup> “Sintió que su corazón latía con violencia, y que podía haber exclamado con la desventurada heroína de Lee: ‘¡Jadea como los cobardes ante la batalla! ¡Oh, la gran marcha ha sonado!’” (Maturin, 2005: 108). Es una frase del personaje de Semandra, en *Mithridates, King of Pontus* (1678).

<sup>124</sup> Sobre este autor, véase el apéndice V.

<sup>125</sup> “Stanton empezó a sentir una especie de decepción ante la futilidad de sus persecuciones; como Bruce al descubrir la fuente del Nilo, o Gibbon al concluir su obra” (Maturin, 2005: 89).



obstante, como ya se ha visto en otras ocasiones, Edward Gibbon es un autor de referencia en su época en lo que se refiere a la Historia de Roma, y, además, con su interés por textos como el libro VI de la *Eneida* demostraba también cierta cercanía hacia la estética gótica (*vid.* García Jurado, 2006c: 95-102). Textos y autores se encuentran así en un universo con más conexiones de lo que parece a simple vista.

### 3.4.- USO DEL LATÍN Y DEL GRIEGO EN EL ESCENARIO GÓTICO

Junto a las citas iniciales, las referencias a determinados autores, o la recreación de ciertos mitos, el mundo clásico se hace presente a través de frases en latín o en griego que se dejan caer a lo largo de la narración. Este uso de lenguas “muertas” (especialmente del latín) era una estrategia frecuente en las novelas góticas, y lo sigue siendo en muchas manifestaciones culturales de este estilo: películas tales como *The Exorcist* (1973, William Friedkin) o *Sin noticias de Dios* (2001, Agustín Díaz Yanes) son un ejemplo del uso del latín en ficciones sobre el infierno.

Ya se han comentado algunas escenas de *Melmoth, the Wanderer* en las que queda patente el poder que se atribuye a las lenguas clásicas para entrar en contacto con lo sobrenatural. Ya se vio, por ejemplo, que el padre Olavida las utilizaba para luchar contra el mal. Este ejemplo es muy significativo, pues, sin duda, el uso del latín como lo que podría llamarse “el lenguaje del infierno” está relacionado, por lo menos en parte, con la religión y el uso del latín dentro del cristianismo (y, concretamente, dentro de la Iglesia católica que, como ya se ha comentado en otras ocasiones, es el blanco de muchas críticas en la novela gótica). A lo largo de *Melmoth, the Wanderer*, son muchas las citas bíblicas que se suceden, generalmente traducidas al inglés, pero hay también algunas en latín. Asimismo, algunas frases de conjuración satánica (*apage satanas, diabole te adiuro*) o de rituales católicos (*fiat uolutas tua, ego te absoluo, iam tibi dedi, moribunda*) se introducen en la narración de Maturin, sin traducción ni explicación añadida.

A diferencia del latín, el griego tiene casi siempre un carácter más culto y menos relacionado con lo demoníaco. Las palabras en griego que algunas veces introduce Maturin en su novela tienen generalmente una intención erudita, y salvo la referencia al

uso del griego que hace el padre Olavida, no hay ningún otro uso “diabólico” o “antidiabólico” de la lengua.

Finalmente, en un breve comentario, el latín también aparece como lengua académica, básica para la educación de la época. Está en el capítulo XXX, y se refiere a las nietas de Sir Roger, de la familia Mortimer (“His grand-daughters, well instructed by him in the French and Latin languages, had read Mezeray, Thuanus, and Sully”<sup>126</sup>, Maturin, 1968: 452). Maturin recurre aquí a un tópico en la época sobre lo que se consideraba una “buena educación”, y lo refleja tal cual en la literatura. A pesar de la progresiva desaparición de los *currícula* escolares que estaban teniendo las lenguas clásicas, éstas seguían teniendo un importante prestigio en Inglaterra. A lo largo de este capítulo se han visto ya varios ejemplos de citas clásicas que responden al deseo de erudición del irlandés, lo que demuestra la importancia que socialmente se le daba a la enseñanza de los clásicos.

#### 4.- CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo ha podido comprobarse la extensa intertextualidad que se establece entre *Melmoth, the Wanderer*, de Charles Robert Maturin, y la literatura grecolatina. El análisis de la novela ha demostrado la relevancia de un elemento clave en la relación entre literaturas: la cita. El estudio de las citas griegas y latinas que aparecen en *Melmoth, the Wanderer*, tanto iniciales como intertextuales, ha permitido configurar una suerte de antología de trece autores clásicos: Plinio el Joven, Homero, Virgilio, Cicerón, Séneca, Sexto Turpilio, Anacreonte, Horacio, Ovidio, Juvenal, Salustio, Terencio y Píndaro. Salvo el caso de Sexto Turpilio (al que Maturin ni siquiera cita explícitamente), el resto son autores escolares y de primera fila dentro de la literatura clásica que en esta época era considerada como canónica. Sus textos se conocían en los textos académicos y se editaban a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, la selección de Maturin no depende exclusivamente de un baremo académico, sino de un interés subjetivo por lo irracional y lo sobrenatural, dos elementos inherentes

---

<sup>126</sup> “Sus nietas, bien instruidas por él en las lenguas francesa y latina, habían leído a Mezeray, a Thuanus y a Sully”, Maturin, 2005: 875).

a su novela. Así ocurre, por ejemplo, en las citas de Plinio el Joven, Homero y Virgilio, que convergen para elaborar la imagen de un fantasma moderno. Otras citas, en cambio, recrean algún hecho relevante del capítulo (una conversación o una idea general). Muchas de ellas, insertas ahora en el nuevo contexto de *Melmoth, the Wanderer*, adquieren un carácter gótico, un aire de misterio que no tenían en sus textos originales. La cita, por otra parte, funciona a veces como un elemento de cohesión, que articula la novela conectando unos capítulos con otros. Para ello, Maturin recurre a veces a la doble cita, a la repetición de una misma cita, o a contenidos semejantes que ponen en relación a dos autores. Se demuestra así que un hecho tan aparentemente aislado como una cita literaria puede ser la punta del iceberg que esconda un complejo sistema de relación entre literaturas.

Muchas veces el texto griego o latino citado continúa presente como telón de fondo. Es el caso de la cita del libro II de la *Eneida* de Virgilio en el capítulo X de *Melmoth, the Wanderer*, seguida de la recreación del incendio de Troya en el capítulo XI de esta misma novela. Al margen de todas estas aplicaciones de la intertextualidad, se ha visto también que en estas referencias cultas puede haber igualmente un deseo de erudición. No obstante, estudiada en su conjunto, la novela *Melmoth, the Wanderer* es un ejemplo de que las relaciones entre la literatura clásica y la literatura gótica van mucho más allá de un encuentro casual, ofreciendo un nuevo enfoque de los textos griegos y latinos.

Dejando a un lado las citas explícitas, la literatura clásica sigue presente en la novela de Maturin a través de referencias a la mitología, a personajes y hechos históricos de Grecia y Roma, así como a autores que recrean el mundo grecolatino (como el dramaturgo Nathaniel Lee y el historiador Edward Gibbon). Asimismo, el uso de las lenguas clásicas, y sobre todo del latín, como lenguas propias de un ámbito sobrenatural empieza a crear un estereotipo que dura hasta nuestros días, y que se debe en parte a la fusión entre paganismo y cristianismo que se lleva a cabo en este primer ciclo de literatura gótica.

Cabe destacar el sentido pictórico que adquieren algunas de las referencias al mundo clásico en *Melmoth, the Wanderer*. En su momento se compararon obras de William-Adolphe Bouguereau y Gaspari Landi con algunas de las escenas planteadas

por Maturin. Estos puntos de contacto entre disciplinas revelan unos intereses comunes del ambiente cultural que se vivía en toda Europa, y que continuarán en la segunda mitad del siglo XIX: en 1848 nace la Hermandad Preraphaelita, un grupo de pintores ingleses que se declaran seguidores de las escuelas pictóricas anteriores a Rafael. Los preraphaelitas tienen en los clásicos una de sus fuentes de inspiración, que mezclan también con la imaginería medieval, tal y como habían hecho antes los autores góticos<sup>127</sup>. Sus obras son el ejemplo de la continuación de una estética en la que conviven lo clásico y lo gótico.

*Melmoth, the Wanderer*, en definitiva, es una obra gótica, de erudición y de síntesis, que ofrece una rica y polifacética relación con la literatura clásica. Pero esto ya no es novedoso: al igual que hace con otros muchos aspectos, Maturin también aquí está recogiendo las claves de una tradición ya asentada, pues, como se ha venido demostrando hasta ahora, la literatura clásica no sólo no es opuesta a la gótica, sino que tiene en ella una presencia muy significativa. La aparición de esta obra en 1820 es la evidencia de la continuidad de un género, el de la novela gótica, que había comenzado a mediados del siglo anterior. Es uno de los últimos coletazos del Romanticismo, y sin embargo sigue manteniendo las mismas inquietudes, las mismas preocupaciones que en su momento llevaron a Walpole a entregarse por completo a lo irracional y a lo desconocido, descubriendo en el Otro el origen de todos los miedos. El mal, de naturaleza preexistente, acecha agazapado hasta vernos tocar fondo; pero la novela de Maturin demuestra que el mal a veces también pierde ante la indoblegable voluntad del ser humano. Con todas estas ideas seguirán jugando autores posteriores, porque, lejos de ser el punto y final de un género en extinción, *Melmoth, the Wanderer* es un punto y a parte que da paso a una literatura más madura y, si cabe, más terrorífica.

---

<sup>127</sup>

Vid. Aguirre Castro (2006b).



## CAPÍTULO 8.

### EDGAR ALLAN POE. CUENTOS DE AMOR Y MUERTE.

### LO CLÁSICO ASIMILADO COMO MOTIVO GÓTICO

#### 1.- INTRODUCCIÓN:

Aunque vivió siempre en la penuria y sin el reconocimiento literario que merecía, nadie duda hoy de la transcendencia de Edgar Allan Poe (Boston, 1809 – Baltimore, 1849) en la literatura fantástica. Recientemente se ha celebrado el bicentenario de su nacimiento, y todos los actos celebrados en torno a este motivo han dado cuenta de la gran actualidad de este autor. Como receptor de toda la tradición gótica precedente, los cuentos de Poe reflejan muchos de los tópicos del género: casas encantadas, atmósferas asfixiantes, cadáveres... Pero Poe va más allá, y da una vuelta de tuerca a todos los lugares comunes de este escenario ya tan conocido. Su obra representa un punto de inflexión en la evolución de la literatura gótica, que tras *Melmoth, the Wanderer* empieza a experimentar una transformación significativa: el paso del objeto al sujeto, del miedo originado en el mundo exterior a un terror que surge desde el mismo protagonista y lo más profundo de su psique<sup>1</sup>. En definitiva, con este cambio de foco del que se sirve Poe, el relato gótico se hace mucho más maduro, y adopta una mayor complejidad psicológica y narrativa<sup>2</sup> que luego heredarán autores como Oscar Wilde o Henry James.

---

<sup>1</sup> Esta nueva introspección de Poe en lo gótico ha sido analizada, entre otros, por Griffith (en Carlson (ed.), 1987: 127).

<sup>2</sup> Clive Bloom (1998: 2-3) también ha dado cuenta de esta vuelta de tuerca que implica la obra de Poe: "It is with Poe that the old 'German' Gothic is finally brought into a contemporary setting (...). It marks a decisive break between the Gothic of *Otranto* and the later psychological horror of the late nineteenth century but it also marks the appearance of a self-conscious aestheticism allied to, but different from, the popular tale of horror. For Poe it is *perversity* that marks horror just as *peculiarity* is the mark of *art* and both confront common sense, decency, and normal moral codes. No longer does the external world threaten as much as the internal, and within that the ineffable demands of the will".

El estudio de Edgar Allan Poe entraña una dificultad inherente, esto es, su polifacética narrativa. En Poe el terror se diversifica, explora nuevas dimensiones, y lo gótico se recrea desde claves modernas que dan lugar a nuevos géneros literarios (como los relatos policíacos). Como resultado, la obra de Poe incluye elementos terroríficos, analíticos, filosóficos, detectivescos o satíricos que, como se verá posteriormente, se solapan y conviven simultáneamente, lo que hace realmente difícil cualquier intento de clasificación interna. Por otra parte, no hay que olvidar tampoco que algunos estudiosos han considerado a Poe como el creador de la ciencia-ficción, un título que se disputa con la inglesa Mary Shelley y su novela *Frankenstein; or the Modern Prometheus*. Y es que la ciencia-ficción no deja de ser una de las múltiples prolongaciones que surgieron a partir del relato gótico, y que fueron evolucionando literariamente a lo largo de todo el siglo XIX.

La producción literaria de Poe es, por otra parte, extensísima, pues, además de cuentista, fue crítico literario, poeta y editor. Por otra parte, y en lo que respecta a la intertextualidad, también Poe se muestra como un autor especialmente complejo, pues, como ya han señalado varios estudiosos, con frecuencia inventa y modifica citas, autores o referencias, lo que dificulta la tarea de rastrear el origen de estos textos. Además, en algunas ocasiones, reedita sus obras con variantes de autor, lo que sin duda amplía considerablemente las posibilidades de análisis<sup>3</sup>. No obstante, tanto su diversidad como la dosis de creatividad que la caracteriza, hacen de su obra un objeto de estudio fundamental para esta tesis, pues permite analizar no sólo la recuperación de los modelos clásicos desde la estética gótica, sino la presencia de la literatura grecolatina en el mismo proceso de expansión de un género literario (el relato gótico) y, por tanto, uno de los puntos de partida de la tradición clásica dentro de la literatura fantástica moderna. Por este motivo, en el presente capítulo, los cuentos de Edgar Allan Poe se considerarán como un todo, un conjunto de relatos en los que cada uno de ellos debe ser visto en relación con el otro, y donde lo gótico penetra desde el mismo origen de la actividad creativa. Planteando esta visión global y no reduccionista, se respetará

---

<sup>3</sup> A lo largo de este capítulo se comentarán aspectos de varios poemas y relatos de Poe. Sólo en los casos en que sea estrictamente necesario, o cuando se haga un análisis detallado de la obra, se señalará su tradición textual. Un comentario detallado sobre la historia de cada texto puede encontrarse en la página web *Edgar Allan Poe Society of Baltimore*: <http://www.eapoe.org>.

también la unidad de la obra tal y como fue concebida por el propio Poe, según confiesa en una carta al abogado y también poeta Philip Pendleton Cooke (1846):

In writing these Tales one by one, at long intervals, I have kept the book-unity always in mind —that is, each has been composed with reference to its effect as part of *a whole*. In this view, one of my chief aims has been the widest diversity of subject, thought, & especially *tone & manner of handling*<sup>4</sup> (Poe, 1948: 328-329).

Para el texto en inglés de los cuentos de Poe se ha utilizado la edición de Thomas Olive Mabbott, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1979 (primera edición de 1969)<sup>5</sup>. Además de ser una de las obra de referencia más frecuentes, la edición crítica de las obras de Poe que lleva a cabo Mabbott, comentando y señalando detalladamente todas las variantes de autor documentadas, es una herramienta especialmente útil. Para la traducción en español, ha servido como referencia el texto en dos volúmenes de Julio Cortázar, *Edgar Allan Poe. Cuentos*, Madrid, Alianza Editorial (2007; primera edición, 1970)<sup>6</sup>. Al margen de la producción literaria, y como apoyo documental para algunas referencias, se han consultado también las cartas de Edgar Allan Poe (editadas por John Ward Ostrom, 1948), su obra de miscelánea (*The Brevities*, editada por Burton R. Pollin, 1985) y la colección de documentos y material de *realia* en torno a Poe recogidos en *The Edgar Allan Poe Scrapbook*, editado por Peter Haining. Las tres obras constituyen unos

---

<sup>4</sup> “Al escribir estos cuentos uno a uno, entre largos intervalos, he considerado siempre la unidad que caracteriza un libro; es decir, cada cuento ha sido redactado teniendo en cuenta su efecto final como parte de un todo. Desde este punto de vista, uno de mis principales objetivos ha sido la utilización de una gran diversidad de temas, pensamientos y, especialmente, de tonos y de maneras de desarrollar la narración”.

<sup>5</sup> No es la única edición de las obras completas de Poe. La primera que se publicó la editó Rufus Wilmot Griswold, pero es muy poco fiable, por motivos que se comentarán posteriormente. A principios del siglo XX, James Albert Harrison editó *Complete Works of Edgar Allan Poe* (1902), que durante mucho tiempo fue la principal referencia para muchas obras críticas sobre el autor. En el decenio de 1980, Burton R. Pollin editó en varios volúmenes *The Collected Writings of Edgar Allan Poe*, y algunos de ellos también se utilizarán en este capítulo. Más recientemente, Gary Richard Thompson ha publicado ediciones parciales de la obra de Poe (*Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*, 1984; *Selected Writings of Edgar Allan Poe: authoritative texts, backgrounds and contexts, criticism*, 2004).

<sup>6</sup> Puesto que esta obra se divide en dos volúmenes, para las citas señalaré entre paréntesis, y detrás de la fecha, el volumen correspondiente.



importantes documentos bibliográficos para rastrear el espacio cultural de Poe y la verdadera transcendencia de éste en sus relatos.

### 1.1.- BIOGRAFÍA. LA EDUCACIÓN DE EDGAR ALLAN POE Y EL MUNDO CLÁSICO

La existencia de Poe está marcada por la desgracia y la soledad, lo que se percibe también en su obra. Antes de analizar su obra literaria, merece la pena detenerse ahora en la azarosa vida de Edgar Allan Poe; en primer lugar, porque en muchas ocasiones está directamente relacionada con sus escritos, y es sabido que la fuente de muchos cuentos y poemas está en sus propias vivencias; en segundo lugar, porque el desarrollo de su vida servirá también para recoger en qué momentos fue publicando sus obras (de las que se hablará posteriormente), en qué revistas se publicaron (en algunas de ellas Poe trabajó incluso como editor), y cómo su éxito literario se vio finalmente empañado por los delirios y recaídas del autor<sup>7</sup>.

Edgar Allan Poe nació en Boston (Massachussets) como Edgar Poe (1809), segundo hijo de los actores Elizabeth Arnold Poe y David Poe. Cuando el pequeño Edgar tenía un año, su padre abandonó a la familia, dejando a su mujer embarazada. Su hermano mayor se llamaba William Henry Leonard, y su hermana pequeña, que nació al poco tiempo (en 1810), Rosalie. Elizabeth, enferma de tuberculosis, murió cuando el futuro escritor apenas tenía tres años, y Edgar pasó entonces a depender de John y Frances Allan, que vivían en Richmond (Virginia). Allan asumió el papel de tutor de Edgar, si bien nunca lo adoptó formalmente; no obstante, desde entonces Edgar Poe pasó a ser llamado Edgar Allan Poe. Su hermana, en cambio, fue adoptada por otra familia, los Mackenzie. Su relación con Frances fue muy buena, pues lo trató como a un hijo; sin embargo, Edgar y John Allan tuvieron dificultades para entenderse desde el

---

<sup>7</sup> La idea que se ha transmitido sobre la vida de Poe se ha visto siempre muy influida por el primer editor de sus obras completas, Rufus Wilmot Griswold, compañero y rival de Poe, a quien sustituyó como editor en la *Graham's Magazine*. Con muy poco acierto, Poe lo nombró su albacea literario, y Griswold aprovechó esta ocasión para, una vez que el escritor murió, difundir su vida y su obra con la mala fama que siempre le acompañó. El honor de Poe se vio en parte restituido gracias a su gran defensor John Henry Ingram, que en 1874 publicó su biografía (*Edgar Allan Poe: His Life, Letters, and Opinions*). Finalmente, George Edward Woodberry redactó una nueva biografía en 1885 (*The Life of Edgar Allan Poe, Personal and Literary, with His Chief Correspondence with Men of Letters*), que presenta una semblanza de Poe mucho más realista de la que habían pintado Griswold e Ingram.

principio. En 1815, la familia Allan se trasladó a Gran Bretaña, donde estuvieron hasta 1820. Allí el joven Edgar conoció el paisaje de la ruina gótica que inspiraría muchos de sus escritos. De regreso a Estados Unidos, y sobre todo desde que Poe llegó a la adolescencia, las relaciones con su tutor empeoraron. Supo entonces que John Allan había tenido hijos fuera de su matrimonio, y que él nunca sería adoptado legalmente. De esta época son también los primeros amores de Poe: la mujer a la que llama Helen en uno de sus poemas, un amor platónico que encontró su representación en una mujer mayor que él (Mrs. Stanard, madre de un compañero suyo), y Sarah Elmira Royster, una relación que fue frustrada por las familias de ambos, que, buscando la separación de los enamorados, interceptaron la correspondencia de Edgar y Sarah cuando el primero se marchó a estudiar a la Universidad de Virginia en Charlottesville, en 1826. Sarah se casó después con Alexander B. Shelton, un hombre que era mejor visto por su familia y que aportó una cuantiosa hacienda.

A pesar de todo, durante un tiempo su tutor le financió los estudios durante el único semestre que pasó en la Universidad de Virginia (allí Poe siguió los estudios de la *School of Ancient Languages* y de la *School of Modern Languages*, adquiriendo así sus sólidos conocimientos de latín y de griego, además de varias lenguas modernas). Pero el dinero que recibía apenas le daba para pagar sus gastos escolares, y, por supuesto, mucho menos sus diversiones universitarias. Allan se negó a darle más dinero, y de nuevo la enemistad entre ambos se acentuó. Además, la falta de respuesta de Sarah Elmira le hacía pensar que lo había olvidado. Por primera vez, Edgar empieza su relación con el alcohol. Al volver a Richmond descubre la participación de John Allan en su ruptura con Sarah Elmira, y decide marcharse a Boston. Allí publicó su primer libro de poemas (pues Poe tenía vocación de poeta), titulado *Tamerlane and Other Poems* (1827), y se enroló en el ejército con el nombre de Edgar A. Perry. Fue destinado a Carolina del Sur, y allí, tratando de llegar a un acuerdo con su tutor, decide ingresar en la Academia militar de West Point. Sin embargo, cuando vio que la reconciliación con John Allan iba a ser de todo punto imposible, se hizo expulsar de la Academia, no sin antes conseguir que sus propios compañeros le sufragaran otro libro de poemas, entre los que publicó *Israfel*, *To Helen* y *Lenore*. En el mismo año (1829) muere Frances

Allan, la madre adoptiva de Edgar, lo que supone un duro golpe para el escritor. Un año más tarde, en 1830, John Allan se casa con Louisa Gabriella Patterson.

Antes de ingresar en West Point, Poe marchó a Baltimore (Maryland) para buscar a su familia materna. Allí se encontró con su tía Maria Clemm (a la que llamaba “Muddie”), y los hijos de ésta. Y con ellos volvió después de salir de la Academia militar. Por esta época, Poe advirtió que los cuentos podían llegar a ser más rentables que los poemas, y logró que se publicara el relato de “Metzengerstein”. Ya en 1833 ganó su primer premio (50 dólares) en el concurso de cuentos del *Baltimore Saturday Visiter* gracias a “MS found in a bottle”. En este tiempo siguió intentando ganarse la compasión de su tío, pues con los Clemm vivía en la más absoluta miseria; pero todo fue inútil. En cuanto a su vida personal, tuvo también algunas relaciones amorosas cortas, que no llegaron a transcender. A los veinticinco años, finalmente, se casa con su joven prima Virginia Clemm, de trece, una niña de aspecto infantil y enfermizo a la que llamaba “Sis”.

Profesionalmente, no lograba encontrar una estabilidad. En 1835 consiguió trabajar en la revista *Southern Literary Messenger*, de Richmond, donde se trasladó con su joven esposa durante un año. En este tiempo siguió publicando reseñas, traducciones y algunos poemas. Sin embargo, distaba mucho de ser un empleo ideal: no gana mucho y vive lejos de su familia. Finalmente, su relación con la bebida acaba costándole el puesto. Acuciado por las deudas, en 1837 decidió trasladarse con su familia a Nueva York, donde tampoco tuvo éxito, de modo que se marcha a probar suerte en Filadelfia.

A finales de los años treinta le llega por fin a Poe un corto periodo algo más próspero. En 1838 publica “Ligeia” y en 1839 “The Fall of the House of Usher”, dos de sus mejores relatos. En 1840 publica *Tales of the Grotesque and Arabesque*, donde recoge muchos de los cuentos que había publicado hasta entonces en revistas. Empezó a trabajar como asesor de la *Burton’s Magazine*, y cuando ésta se unió con otra publicación bajo el nombre de *Graham’s Magazine*, pasó a ser director literario. Con todo, su sueldo seguía siendo ínfimo.

En 1842, la tragedia irrumpió en la familia de Poe. Una tarde, mientras cantaba rodeada de amigos, Virginia empezó a sangrar por la boca. Era la primera manifestación de una tuberculosis que la pondría cara a cara con la muerte. De nuevo Poe se refugió

en la bebida, y de nuevo perdió su puesto de trabajo. No perdió, no obstante, a sus amigos, que le consiguieron una cita con el presidente de los Estados Unidos en la Casa Blanca, así como la posibilidad de dirigir su propia revista, un sueño que tenía desde hacía mucho tiempo. Pero una vez más el alcohol arruinó a Poe, que no pudo acudir a la cita, ahuyentando, asimismo, al hombre que se había comprometido a financiar su revista. En contraprestación, aquel mismo año Poe recibió el premio del *Dollar Newspaper* por “The Gold-Bug”.

En 1844, Poe y su familia vuelven a mudarse a Nueva York. Entre 1844 y 1845, Poe publicó más obras que le dieron cierta fama: los relatos de “A Tale of the Ragged Mountains”, “The Balloon-Hoax”, “The Premature Burial”, su conocido poema “The Raven” y el ensayo que lo acompaña, “Philosophy of Composition”, entre otras obras. Poe entra en los círculos literarios de Nueva York, y mantiene relaciones (seguramente platónicas) con algunas conocidas escritoras del momento, como Frances Osgood y Marie Louise Shew. En 1845 también empezó a trabajar en el *Broadway Journal*, que desapareció a finales de año. De nuevo en la pobreza, los Poe se mudan a una casa de campo en Fordham (Nueva York), donde viven Poe, Virginia y “Muddie”, que ayuda a la pareja en todo lo que puede. Allí muere Virginia a principios de 1847.

La muerte de Virginia hunde todavía más a Poe en el abismo de la depresión, y el alcohol vuelve a ser su peligroso refugio. Algunas mujeres aparecen en su vida, como Annie Richmond o Sarah Helen Whitman. Con esta última llegó a prometerse, aunque a última hora ella se echó atrás. Después de varias estancias en Nueva York, regresa a Richmond, donde se reencuentra con Sarah Elmira, ahora viuda. Reinician su noviazgo, e incluso hablan de matrimonio, motivo por el cual Poe fue a buscar a “Muddie”. Pero el 29 de septiembre, fecha en que debía desembarcar en Baltimore, Poe desapareció. Cinco días más tarde fue encontrado ebrio y vestido con harapos en la puerta de una taberna de Baltimore. Fue ingresado en el hospital, donde siguió con delirios y alucinaciones durante otros cinco días. El 3 de octubre de 1849, Poe dio su último adiós: “Lord help my poor soul!”<sup>8</sup>, dijo, y expiró.

8

“¡Que Dios ayude a mi pobre alma!”.

A pesar de lo tempestuoso y lo trágico de su vida, Julio Cortázar tiene razón cuando hace notar las quejas de Poe, quien “se defendió alguna vez de las acusaciones que le hacían, señalando que el mundo sólo lo veía en los momentos de locura, pero que ignoraba sus largos períodos de vida sana y laboriosa” (Cortázar, en Poe, 2007 [1]: 34)<sup>9</sup>. En esos momentos, Poe era también un lector apasionado, con una gran cultura, y una importante formación, sobre todo en francés y en lenguas clásicas (aunque también estaba familiarizado con el alemán, el español y el italiano). Estaba igualmente al día de las teorías y las obras literarias contemporáneas, y conocía a Margaret Fuller, Gibbon o Burke, entre otros.

En lo que respecta a sus conocimientos sobre la literatura grecolatina, es difícil llegar a elaborar un listado con todos los autores y las obras que pasaron por sus manos. Poe cita muchos de ellos en sus poemas y relatos, y son muchos los estudios que analizan esta formación clásica del escritor (un tema que interesó sobre todo en los decenios de 1920 y 1930 del siglo xx): Campbell (1925), Griggs (1929), Jackson (1933), Jones (1931), Kemp (1984), Ljungquist (1983), Norman (1934), etc. Además, su artículo “Pinakidia”, en el que Poe reflexiona sobre algunas de las citas que solían encabezar ciertos textos (como, por ejemplo, los ejemplares de determinadas revistas), incluye varias frases de autores clásicos que llamaron la atención del escritor. Es relevante también el estudio que hizo Killis Campbell en su artículo “Poe’s Reading” (1925: 191-192), donde están recogidos aquellos textos que el autor americano pudo haber estudiado y a los que hizo referencia. Según Campbell, las lecturas latinas de Poe fueron, por lo menos, Séneca, Virgilio, Horacio, Cicerón, Plinio (no especifica si el viejo o el joven), Juvenal, Pseudo-Longino, Quintiliano, Ovidio, Salustio, Terencio, Tácito, Tertuliano, Lucrecio y Catulo. Además, Campbell recurre a un listado de lecturas de la universidad de Virginia correspondiente al año 1829 (tres años más tarde del paso de Poe por esta misma universidad), donde se incluían concretamente algunos textos de Horacio, las *Epístolas* de Cicerón, las *Geórgicas* de Virgilio, los *Anales* de Tácito, y algo de Plauto, Terencio y Juvenal. Se sabe, por otra parte, que en su época de estudiante se familiarizó con las *Odas* de Horacio y *De Officiis*, de Cicerón. En cuanto a

---

<sup>9</sup> Vid. la carta a George W. Eveleth, del 29 de febrero de 1848.

los autores griegos, según el estudio de Campbell, Poe cita en sus obras a Homero (tanto la *Iliada* como la *Odisea*), Esquilo, Eurípides, Sófocles (*Antígona*), Aristóteles, Platón (*El Banquete*, *La República* y uno de los diálogos), Demóstenes, Luciano, Píndaro, Heródoto, Josefo, Safo de Lesbos, Anaxágoras, Arquíloco, Dioniso de Halicarnaso, Simónides, Anacreonte, Teofrasto y Plutarco. No debe olvidarse tampoco el listado de autores griegos que se presenta en “Some Ancient Greek Authors Chronologically Arranged” (publicado en el *Southern Literary Messenger*, 2:5, 1836, firmado con una “P” y atribuido a Poe), así como las fuentes antiguas y modernas que Pollin (1985) señala para su obra de *Miscelánea* (en el análisis de los cuentos se recurrirá a estas obras cuando sea necesario). Como ya han comentado algunos autores (*vid.* Jackson, 1933: 263), y como puede comprobarse a partir de la lectura de sus cartas, una de las principales fuentes que utilizó Poe para conocer el mundo clásico fue la edición de Charles Anthon del diccionario de Lemprière (*A Classical Dictionary; Containing a Copious Account of All the Proper Names Mentioned in Ancient Authors; with the Value of Coins, Weights and Measures, Used among the Greeks and Romans; and a Chronological Table. By J. Lemprière*, New York, Evert Duyckinck, Geo. Long, W. B. Gilley, Collins & Co. and Collins & Hannay, 1825). Poe, además, mantuvo correspondencia con Anthon, por el que sentía una gran admiración como clasicista (una admiración que era correspondida por parte de Anthon). No obstante, y aunque su educación se sustentaba en gran parte en estos estudios, Poe tampoco era un defensor de los clásicos en cualquier circunstancia dentro del sistema educativo; así puede verse en la carta que dirige a Mathew Carey el 30 de Julio de 1836, en respuesta a un artículo que éste publicó en la *Southern Literary Messenger* (Agosto 1836: 2), bajo el título de “The Learned Languages”. En este artículo, con el que Poe está totalmente de acuerdo, Carey se muestra partidario de los estudios clásicos para aquellos que quieran dedicarse a ellos o a un tipo de educación superior que lo requiera; sin embargo, se opone diametralmente a que estos estudios sean obligatorios para aquellos que no los van a necesitar<sup>10</sup>. Poe, que espera que “it will please the public generally as much as it has

---

<sup>10</sup> “Before I enter on the discussion of the subject generally, I must enter my protest against the assumption of your correspondent, that the party to which I am attached, is altogether hostile to the study of the learned languages. This is a grievous error. We only war against the deplorable waste of the time of

done myself”<sup>11</sup> (carta a Matthew Carey, 30. Julio. 1836), parece mostrarse de la misma opinión —que, por otra parte, es la misma que la de George Eliot, como se verá en el capítulo y el apéndice correspondientes. El lugar de los estudios clásicos en el sistema educativo, por tanto, era un tema controvertido en la época, y los autores de relatos góticos no eran indiferentes a ello.

En definitiva, en un principio parece que Poe tenía un conocimiento extenso y canónico de las literaturas griega y latina, y, como se verá a lo largo de este capítulo, esta formación se deja sentir en su propia creación literaria. No se analizarán en este capítulo todos los casos de tradición clásica que pueden rastrearse en la obra de Poe, pero la selección que se ofrece será suficiente para comprender qué tipo de relación establece Poe con la literatura grecolatina, y de qué manera establece los vínculos literarios con ella.

## 1.2.- LA OBRA LITERARIA DE EDGAR ALLAN POE, Y, EN PARTICULAR, SUS CUENTOS

En el apartado anterior ya se ha aludido a algunas de las obras que Poe fue publicando en revistas o recopilaciones a lo largo de su vida. Como se comentó en la introducción, Poe demostró ser un escritor muy prolífico, y desplegó una temática muy variada, lo que hace que su obra sea muy rica literariamente. Utilizó varios géneros: su verdadera vocación era la poesía, pero se consagró con el cuento (empujado por la necesidad), aunque también escribió ensayos y reseñas, una novela corta (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*; otra novela, *The Journal of Julius Rodman*, quedó sin terminar), una obra de teatro que quedó incompleta (*Politian*) y un tratado filosófico (*Eureka*).

Como se dijo en el apartado anterior, su primera colección de poemas se publicó en 1827 bajo el título de *Tamerlane and Other Poems* y el pseudónimo de “A Bostonian”; a continuación publicó *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems* (1829), un

---

those who spend invaluable years in studies which, in after life, are of no use to them whatever, and which prevent the acquisition of knowledge of practical and everyday utility” (*Southern Literary Messenger*, 1836: 11).

<sup>11</sup> “Que, en general, guste al público, como me ha gustado a mí”.

nuevo intento de conseguir éxito en el género lírico. Pero a partir del año siguiente Poe decidió probar suerte con la prosa, y sus primeros relatos empezaron a aparecer en periódicos y revistas norteamericanas (el *Southern Literary Messenger*, el *Evening Mirror* y el *Broadway Journal* son tres publicaciones en las que trabajó activamente). En la década de los cuarenta publicó dos recopilaciones de sus cuentos: *Tales of The Grotesque and the Arabesque* (Filadelfia, Lea y Blanchard, 1840) y *Tales* (Nueva York, Wiley y Putnam, 1845). En lo alto de su carrera literaria, Poe decide volver a la poesía, y publica su famoso poema “The Raven”, luego incluido en la colección *The Raven and Other Poems*. En 1848 publica su poema en prosa *Eureka*, de inspiración cosmológica. Finalmente, a lo largo de estos años Poe publica igualmente una gran cantidad de artículos y ensayos; entre estos últimos, por ejemplo, “Maelzel’s Chess Player” (*Southern Literary Messenger*, Abril 1836), “Philosophy of Furniture” (*Burton’s Gentleman’s Magazine*, Mayo 1840), “A Few Words on Secret Writing” (*Graham’s Magazine*, Julio 1840), “The Philosophy of Composition” (explicación literaria de “The Raven”; *Graham’s Magazine*, Abril 1840), “The Rationale of Verse” (*Southern Literary Messenger*, Octubre 1848), “The Poetic Principle” (*Southern Literary Messenger*, Mayo 1848). Sin embargo, hay que esperar hasta después de su muerte para ver publicada la obra completa de Poe, *The Works of the Late Edgar Allan Poe, With Notices of his Life and Genius*, Nueva York, J. S. Redfield, 1850.

Como se ha comentado en la introducción de este capítulo, los cuentos de Poe se caracterizan por la diversidad de temas y de tonos, que en muchos casos derivan directamente de una atmósfera gótica<sup>12</sup>. Ya en el capítulo 1 de esta tesis se hizo referencia a teorías como la de David Roas (2001a: 18), según el cual “la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable” es el origen de la literatura fantástica. Roas sitúa cronológicamente este origen en el contexto histórico, social y cultural “de mediados del siglo XVIII” (Roas, 2001a: 21), es decir, en el nacimiento de la novela gótica, y por eso afirma que “la primera manifestación literaria del género fantástico fue la novela gótica inglesa, que inicia su andadura con *El Castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole” (Roas,

<sup>12</sup> Un listado detallado de los relatos de Edgar Allan Poe puede encontrarse en el apéndice II de esta tesis.



2001a: 22)<sup>13</sup>. Pero no es hasta mediados del siglo XIX cuando la literatura gótica desemboca en las primeras manifestaciones modernas de la literatura fantástica: el relato policiaco<sup>14</sup>, la “sensation novel”, la “ghost story”, la ciencia ficción<sup>15</sup>, y, ya entrando en el siglo XX, los relatos de extraterrestres, el neofantástico o el ciberpunk, entre otros. Desde Mary Shelley ya fueron surgiendo algunos ejemplos aislados, cada vez más frecuentes, que pueden encuadrarse en estos subgéneros, intentos literarios que son precursores de lo que vendría en las últimas décadas de siglo. Sin embargo, como ya se ha podido ver en parte y como se comprobará a lo largo de este capítulo, es en Edgar Allan Poe donde se halla ese paso de la literatura gótica a la literatura fantástica en plena evolución; es decir, el punto de inflexión que abre camino a la ficción moderna, y a muchos de los géneros y subgéneros que han llegado hasta el siglo XXI. En este sentido, todos sus herederos literarios, desde Marcel Schwob hasta Stephen King, reconocen a Poe como su maestro<sup>16</sup>.

Lejos de fragmentar al autor y su obra, la diversidad narrativa se convierte precisamente en el hilo conductor que da unidad y riqueza a la producción literaria de Poe. Teniendo esto en cuenta, ya se señaló anteriormente la dificultad intrínseca que existe en cualquier intento de clasificación de los relatos de Poe, un proyecto que casi desde el principio queda abocado al fracaso. No obstante, son muchas las taxonomías que se han propuesto, generalmente buscando una recurrencia de ciertos temas y patrones narrativos que permita distinguir entre diferentes grupos de cuentos. Algunas de estas clasificaciones pueden resultar reveladoras sobre las lecturas a las que invita

<sup>13</sup> Roas excluye de este grupo el tipo de literatura que se ha llamado “gótico racionalista”, como el de Clara Reeve o Ann Radcliffe.

<sup>14</sup> Como se sabe, el relato policiaco se diferencia del género gótico precisamente por su negativa a recurrir a lo sobrenatural; no obstante, nótese que tanto un género como el otro parten de una misma sensación de inquietud ante un hecho que parece inexplicable –incluyendo a veces la sospecha de lo sobrenatural–, así como del miedo ante lo desconocido (en el capítulo 1 se señalaron ya estudios de autores como Clive Bloom [1998: 2], que han hablado también de esta relación entre géneros: “Other genres owe much to Gothic concerns and neither detective fiction nor science fiction can be separated in their origins from such an association”). Aunque al final cada caso se resuelve de manera diferente, no cabe duda de que hay puntos en contacto, y en este sentido las obras de Poe pueden leerse muchas veces desde este lugar intermedio.

<sup>15</sup> Como señala Martín Alegre (2002: 127), Brian Aldiss fue el primero en señalar la literatura gótica como el origen de la ciencia ficción (que, según Aldiss, se inaugura con el *Frankenstein; or the Modern Prometheus* de Mary Shelley) (vid. Aldiss, 1973: 18-ss.). Recuérdese, además, que el propio Aldiss escribió una novela sobre Frankenstein, que tituló *Frankenstein Unbound*.

<sup>16</sup> Vid. Pollin (2004).

Poe, pues toda ordenación supone una ponderación previa sobre la naturaleza de los elementos narrativos y genéricos que, por encima de los demás, prevalecen en cada relato; sin embargo, muchas veces estos listados traen consigo cierta subjetividad y un reduccionismo, llegando a veces a mezclar criterios temáticos y genéricos, lo que da una idea muy parcial de toda la complejidad de la obra de Poe.

Son varias las taxonomías que se podrían comentar<sup>17</sup>; sirva como ejemplo la clasificación propuesta por Cortázar en su comentario a los cuentos de Poe, donde distingue entre “ocho grupos sucesivos: cuentos de terror, de lo sobrenatural, de lo metafísico, analíticos, de anticipación y retrospección, de paisaje, de lo grotesco y satíricos” (Cortázar, en Poe, 2007 [1]: 550):

Cuentos de terror: “William Wilson”, “The Pit and the Pendulum”, “MS. Found in a Bottle”, “The Black Cat”, “The Facts in the Case of M. Valdemar”, “The Oval Portrait”, “The Tell-Tale Heart”, “A Descent into the Maelström”, “The Cask of Amontillado”, “The Mask of the Red Death”, “A Tale of the Ragged Mountains”, “The Imp of the Perverse”, “The Premature Burial”, “Hop-Frog”, “Metzengerstein”, “The Oblong Box”, “The Man of the Crowd”, “The Assigination”, “Shadow: a Parable”.

Cuentos de lo sobrenatural: “Eleonora”, “Morella”, “Berenice”, “Ligeia”, “The Fall of the House of Usher”.

Cuentos de lo metafísico: “Mesmeric Revelation”, “The Power of Words”, “The Conversation of Eiros and Charmion”, “The Colloquy of Monos and Una”, “Silence: A Sonnet”.

Cuentos analíticos: “The Gold-Bug”, “The Murders in the Rue Morgue”, “The Mystery of Marie Rogêt”, “The Purloined Letter”.

Cuentos de anticipación y retrospección: “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall”, “Von Kempelen and His Discovery”, “The Thousand-And-Second Tale of

---

<sup>17</sup> Misrahi (2001: 156-158), por ejemplo, distingue entre relatos de terror, detectivescos, pseudocientíficos, humorísticos, críticos, paisajísticos o filosófico. También es interesante considerar la división de Levine y Levine (en Poe, 1990), que diferencian entre “Unimpeded Visions”, “Salvation Through Terror”, “The Death of a Beautiful Woman”, “Occult Fantasies”, “Detective Stories”, “Moral Issues”, “Slapstick Gothic”, “The Rake and the Fop”, “Literary Satires”, “Political Satires”, “Anti-Aristocratic Tales”, “Multiple Intention”, “Popular Journalism”, “Science, Technology, Oddities”, “The Beginning and the End”.

Scheherazade”, “The Balloon-Hoax”, “Some Words With a Mummy”, “Mellonta Tauta”.

Cuentos de paisaje: “The Domain of Armheim”, “Landor’s Cottage”, “The Island of the Fay”, “The Elk”.

Cuentos grotescos: “The Sphinx”, “The Angel of the Odd”, “King Pest”, “A Tale of Jerusalem”, “The Man that Was Used Up”, “Three Sundays in a Week”, “«You Are the Man»”, “Bon-Bon”, “The Spectacles”, “The Devil in The Belfry”, “The System of Dr. Tarr and Professor Fether”, “Never Beat the Devil Your Head”, “Mystification”, “Why the Little Frenchman Wears His Hand in a Sling”, “The Loss of Breath”, “The Duc De L’Omelette”, “Four Beasts in One”.

Cuentos satíricos: “The Literary Life of Thingum Bob, Esq.”, “How to Write a Blackwood Article”, “A Predicament”, “Lionizing”, “Diddling”, “X-ing a Paragraph”, “The Business Man”.

Como ya se ha señalado anteriormente, este listado no agota todas las posibilidades de los cuentos de Poe, y puede ser rebatido en varios puntos. Un cuento como “Hop-Frog” es un cuento de terror, pero incorpora también muchos elementos grotescos. Asimismo, los cuentos grotescos suelen tener un componente satírico, lo que hace pensar en la posibilidad (y casi necesidad) de incluir un género híbrido que permita denominar algunos de los cuentos como “satírico-grotescos” (“The Duc De L’Omelette”, “Loss of Breath”, “King Pest”, “The Man that Was Used Up”...). Advuértase, además, que en muchos de estos cuentos el gran protagonista es el diablo, que, sin embargo, no aparece en los cuentos de terror de Poe. Por otra parte, la presencia de lo sobrenatural en relatos como “Ligeia”, “Berenice” o “The Fall of the House of Usher” es muy discutible y ambigua; en cambio, sí podrían incluirse como cuentos de terror. Dentro de esta taxonomía podrían entresacarse también los relatos pseudocientíficos o de ciencia-ficción, un género del que, como ya se ha dicho, Poe es uno de los primeros representantes (en este sentido, ya en el siglo XX llamó la atención de críticos como Hugo Gernsback y Sam Moskowitz). Obras como “The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall”, así como aquellas relacionadas con el magnetismo (“The Facts in the Case of M. Valdemar”), algunas fantasías científicas (“The Balloon

Hoax”, “Some Words With a Mummy”, “Mellonta Tauta”) o simplemente la admiración por la vida misma y algunos avances industriales como algo sobrenatural (“The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade”) descubren a un Poe apasionado por la ciencia e interesado por sondear sus límites. Finalmente, no hay que olvidar ciertas características generales de los relatos de Poe, algunas de las cuales también están ligadas a los géneros. En conclusión: cada cuento es una amalgama de motivos, temas y recursos narrativos, que aparecen en mayor o menor grado y que, por tanto, sólo pueden atribuirse a un género u otro en términos relativos. Con todo, muchos de estos cuentos desarrollan su historia según una determinada tendencia, y en ese sentido resulta acertada la clasificación de Cortázar, que advierte el carácter de anticipación y restrospección de algunos relatos (como los casos de “The Thousand and Second Tale of Scheherazade”, “Some Words With a Mummy” y “Mellonta Tauta”). En definitiva, la clasificación de Cortázar no deja de ser válida como una lectura personal de los cuentos de Poe; sin embargo, no puede emplearse como punto de partida para un análisis crítico, pues, como se ha tratado de demostrar, es cuestionable en muchos aspectos. Más adelante (en el apartado 3) se hará una propuesta diferente, que sirva, fundamentalmente, para entender mejor la obra de Poe sin que la mezcla de criterios tenga que verse como un obstáculo.

Desde cierto relativismo debe considerarse también el carácter gótico de los relatos de Poe, que se alejan del gótico puro al que habían acostumbrado a los lectores Walpole y la escuela de escritores que derivó de *The Castle of Otranto*. Los relatos que se comentarán a lo largo de este capítulo, por tanto, no serán sólo aquellos que asumen una presencia sobrenatural (o, por lo menos, una sospecha de lo sobrenatural), o los que únicamente buscan el efecto de terror en el lector. Por el contrario, se entenderá lo gótico en un sentido amplio, como una atmósfera y una estética oscura y tenebrosa, que, en mayor o menor medida, penetra en muchas de las historias de Poe, incluso en aquellas que difícilmente podrían calificarse de góticas. Estudiosos como Punter (2006), Punter y Byron (2004) o Fisher (en Hayes, 2007) han analizado ya la faceta gótica de sus cuentos, realizando a veces, para ello, una selección de los cuentos que más se ajustan a esta estética literaria. Se tendrán en cuenta estos estudios y asimismo, se considerarán los aspectos góticos de algunos de sus relatos satíricos, que a veces rozan

lo que se ha llamado el “gótico paródico” (al estilo de Jane Austen o Washington Irving).

Los cuentos de Poe, aunque están muy en la línea europeizante, introducen a sus lectores en los primeros ejemplos del llamado “gótico americano”, una versión del gótico que surge a la luz de las nuevas condiciones de una nación todavía sin formar. En el siglo XIX Norteamérica era todavía una gran extensión de tierra fértil a medio conquistar. Carecía de una larga historia, y, por tanto, de las abadías y las ruinas góticas que poblaban la literatura de terror. Autores como James Fenimore Cooper se quejaban de la falta de material y de precursores literarios, en comparación con Europa:

The second obstacle against which American literature has to contend, is in the poverty of materials. There is scarcely an ore which contributes to the wealth of the author, that is found, here, in veins as rich as in Europe. There are no annals for the historian; no follies (beyond the most vulgar and commonplace) for the satirist; no manners for the dramatist; no obscure fictions for the writer of romance; no gross and hardy offences against decorum for the moralist; nor any of the rich artificial auxiliaries of poetry...<sup>18</sup> (Cooper, *Notions of the Americans*, New York: Ungar, 1963: 118).

Sin embargo, los autores de novela gótica aprendieron pronto a vadear estas dificultades. Las brujas de Salem, la conciencia puritana, pero, sobre todo, el miedo al Otro (el indio, el negro, el extranjero...) proporcionaron aterradores argumentos a los nuevos escritores norteamericanos. Por otra parte, la tradición gótica inglesa también ejerce su influencia al otro lado del Atlántico, adonde llegan las novelas de Radcliffe, Lewis o Maturin, así como algunas obras del gótico alemán (Schiller, Kahlert, Hoffmann etc.). A falta de castillos y monasterios medievales, los novelistas se recrean

---

<sup>18</sup> “El segundo obstáculo al que la literatura americana ha tenido que enfrentarse es la pobreza de los materiales. Apenas hay un filón que contribuya a la riqueza del autor, que en cambio sí se encuentra aquí, en unas venas tan ricas como las de Europa. No hay anales para el historiador; ni disparates (además de los más vulgares y conocidos) para el satírico; ni costumbres para los dramaturgos; ni ficciones oscuras para los escritores de novelas; ni ofensas groseras y fuertes en contra del decoro para un moralista; ni ninguna de las ricas ayudas artificiales de la poesía...”.

en lo macabro y en el terror psicológico, a veces más cerca del gótico racional en la línea de Radcliffe que de lo sobrenatural propiamente dicho. Algunos autores norteamericanos de la primera mitad del siglo XIX fueron Charles Brockden Brown, James Fenimore Cooper, Nathaniel Hawthorne, Washington Irving o Edgar Allan Poe; a finales del XIX destacaron nombres como Ambrose Bierce, Henry James y Charlotte Perkins Gilman, reconocidos autores de la ficción norteamericana.

Ya se ha comentado que, aunque toda su carrera literaria la desarrolló en Estados Unidos, Poe estuvo muy influido por el escenario europeo, que conoció durante su estancia en Inglaterra junto con la familia Allan. La obra literaria de Poe es, efectivamente, muy europeizante; sin embargo, en consonancia con el tipo de ficción gótica que se desarrolló en Estados Unidos, Poe no suele recurrir a lo sobrenatural como elemento esencial de sus relatos. El terror en Poe surge de la misma realidad, de lo “grotesco” (que en Poe se mezcla con lo “arabesco”) y, a veces, de la sospecha de lo sobrenatural. Para ello, Poe utiliza el narrador en primera persona, subjetivo y poco fiable (“unreliable narrator”, en terminología de Wayne C. Booth), que, bien bajo los efectos de algún opiáceo, bien determinado por un estado de enajenación psicológica o incluso por un peligro físico inminente, se ve inmerso en una situación extrema que muchas veces lo enfrenta con la muerte. Lo gótico, por tanto, experimenta una transformación a manos de Poe, se vuelve mucho más psicológico. El Otro se traslada al propio Yo, y este terror que surge de uno mismo resulta, paradójicamente, menos controlable que los monstruos a los que ya se había acostumbrado el lector. Poe conocía muy bien estos nuevos fantasmas, los fantasmas de la psique que lo atormentaron hasta el último día de su vida.

Ya en el capítulo 2 se habló de lo grotesco como un elemento esencial dentro de lo gótico, además de un claro ejemplo de la fusión entre lo gótico y lo clásico. Que lo grotesco desempeña un papel fundamental en la narrativa de Poe puede advertirse ya desde el momento en que el autor decide titular una de sus colecciones de relatos *Tales of the Grotesque and Arabesque*; sin contar, por otra parte, con el gran número de veces en las que ambos términos, “grotesco” y “arabesco”, se citan en su obra. Para Poe, lo “grotesco” y lo “arabesco” son términos estéticos que, en muchos casos, contribuyen a crear una atmósfera de terror. La diferencia entre uno y otro fue estudiada

detenidamente por Rollason (1987: 529; 534), quien, a su vez, se apoyó en otros estudios básicos sobre el tema. Como indica Rollason, algunos autores (Quinn, 1941; Hoffman, 1972) relacionan lo grotesco con elementos cómicos, y lo arabesco con los cuentos más góticos. Frente a ellos, Thompson considera estos dos términos casi sinónimos, y afirma que “Poe did not mean to split apart the comic and the serious ... he conceived of ‘effect’ as a continuum of emotional involvement with the grotesque and arabesque as terms indicating closely proximate areas of feeling or impact”<sup>19</sup> (Thompson, 1973: 105). Otros autores, como Ross (1971) y Smith (1974), coinciden en señalar la importancia de la cultura clásica en el significado del término “grotesco” dentro de los relatos de Poe. Parece que también hay cierto acuerdo en la fuente de Poe para estos términos, que muy probablemente fue el tratado de Walter Scott titulado *On the Supernatural in Fictitious Composition, and Particularly on the Work of Ernest Theodor William Hoffmann* (1827). En cualquier caso, no cabe duda de que ambos conceptos tienen muchos puntos en común en la obra de Poe, aunque también tengan ciertas particularidades. Así lo expone Rollason, después de analizar detenidamente cada uno de los términos:

Across the Poe canon, ‘grotesque’ and ‘grotesquerie’ tend to connote strangeness, distortion, eccentricity in general –over a wide range of context, ranging from the absurd ... to the terrifying ... The comic element is sometimes, but not invariably present ... However, the signifier does seem generally to contain a potential for tension and irony; the grotesque object is contradictory, heterogeneous, excessive – something which cannot be taken wholly seriously ....

Poe’s use of ‘arabesque’ differs from his use of ‘grotesque’ in being more rigorously technical; the connotations are also somewhat different ... Arabesque can ... connote an effect of confusion similar to that produced by ‘Gothic’; it signifies the absence of a definitive point of view, and the coexistence of contrary tendencies whose conflictive

---

<sup>19</sup> “Poe no quería dividir lo cómico y lo serio (...). Él piensa en el ‘efecto’ como un desarrollo emocional continuo, que incluye lo grotesco y lo arabesco como términos que indican áreas muy cercanas de sentimiento o impacto”.

interplay remains unresolved, or pushes towards disintegration ...  
What is crucial to Poe's arabesque is the element of abstraction, or non-representation<sup>20</sup> (Rollason, 1987: 529-534).

En los relatos de Poe los mismos escenarios y paisajes se convierten también en personajes principales. La disposición de las habitaciones en "The Mask of the Red Death", el abismal "Maelström", los calabozos de la Inquisición o una tétrica y claustrofóbica tumba ofrecen el espacio adecuado para el terror y la angustia, y, por tanto, se convierten en un instrumento indispensable para lo gótico, que parece volverse hacia la atmósfera medieval de su primera etapa<sup>21</sup>. A su vez, son el espacio de los miedos y las obsesiones de Poe, de los que nunca logró liberarse. Por esto, la obra de Poe se ha prestado muy bien a la crítica psicoanalítica, como demostró a principios del siglo XX la psicóloga francesa Marie Bonaparte, cuya obra *Edgar Poe. Étude psychanalytique* (1933) constituye una fuente fundamental para la investigación literaria y psicológica sobre este autor.

La obra de Poe tiene una gran influencia de autores como Matthew Gregory Lewis o E. T. A. Hoffmann, entre otros. Precisamente en *Los Elixires del Diablo*, de E. T. A. Hoffmann, hay algunas situaciones o sentimientos que han sido desarrollados extensamente por Poe en alguno de sus cuentos. Éste y otros rasgos de Poe inspirados por autores germanos fueron motivos alegados por sus enemigos para acusarlo de poca originalidad. Ante estos reproches, Poe responde en su prefacio de *Tales of the Arabesque and the Grotesque* diciendo que "if in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul –that I have

---

<sup>20</sup> "En el canon de Poe, 'grotesque' y 'grotesquerie' suelen tener la connotación de extrañeza, distorsión, excentricidad en general –en un amplio contexto, que va desde lo absurdo (...) hasta lo aterrador (...). Algunas veces está presente un elemento cómico, pero no de forma invariable. Sin embargo, el significante, por lo general, sí parece traer consigo un componente de tensión e ironía en potencia; el objeto grotesco es contradictorio, heterogéneo, excesivo –algo que no puede tomarse totalmente en serio..."

El uso que hace Poe del término 'arabesco' difiere de su uso de lo 'grotesco' en que es rigurosamente más técnico; las connotaciones son también algo diferentes (...). Lo arabesco puede (...) hacer referencia a un efecto de confusión similar al que produce lo 'gótico'; significa la ausencia de un punto de vista definitivo, y la coexistencia de tendencias contrarias cuya conflictiva interacción queda sin resolver, o es empujada hacia la desintegración (...). Lo que es crucial en lo arabesco, tal y como lo entiende Poe, es el elemento de abstracción, o de no representación".

<sup>21</sup> En este sentido, véanse los escenarios de "The Fall of the House of Usher" o "Ligeia".



deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results”<sup>22</sup> (Poe, 1979: 473). Poe, por su parte, se convirtió en el maestro literario de un gran elenco de autores de finales del siglo XIX: Chesterton, y sus relatos detectivescos del Padre Brown, los cuentos de fantasmas de M. R. James, las ficciones góticas y pseudocientíficas de Guy de Maupassant, las historias grotescas de Flannery O’Connor o los relatos breves de Marcel Schwob, son algunos ejemplos de lo que podría llamarse “la escuela de Poe”, escritores que siguieron su “poe-ética”, como la ha llamado Fernando Savater<sup>23</sup>. Por otra parte, algunos de los más destacados personajes de la literatura inglesa surgen de su magisterio: no cabe duda de que el personaje de Auguste Dupin es la inspiración para el famoso Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, y que un relato como *William Wilson*, que desarrolla la figura del doble, constituye el antecedente de obras como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, o *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Además, algunos relatos (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, “Three Sundays in a Week”) fueron la base para las novelas de ciencia ficción de Julio Verne, otro de sus más devotos discípulos dentro de la literatura fantástica. Edgar Allan Poe fue igualmente una fuente de inspiración para los simbolistas franceses (Mallarmé, Verlaine, Valéry, etc.), y entre los españoles tuvo una influencia importante en las obras de Bécquer, Pardo Bazán o Galdós. En cuanto a autores más recientes, la influencia de Poe ha sido abiertamente reconocida por Thomas Mann, Stephen King o Allen Ginsberg, entre otros<sup>24</sup>. Pero posiblemente la obra de Poe no sería hoy la misma sin la lectura y el impulso que le dieron Baudelaire y Cortázar, cada uno en su época. Ambos tradujeron al francés y al español, respectivamente, gran parte de la obra de Poe, difundiéndola así con un doble valor literario (aportado tanto por el escritor como por el traductor). Paradójicamente, Poe ha tenido un menor reconocimiento en Inglaterra y Estados Unidos, por lo menos hasta la I Guerra Mundial.

<sup>22</sup> “Si en muchos de mis escritos el terror ha sido mi tesis, este terror no procede de Alemania, sino del alma; y que yo he sacado este terror de sus fuentes legítimas, y lo utilizo sólo para sus resultados legítimos”.

<sup>23</sup> Fernando Savater, “Los hijos de Poe”, artículo publicado en Babelia, *El País*, 24/01/2009, p. 8.

<sup>24</sup> Véase Pollin (2004).

### 1.3.- UNA IMPORTANTE FUENTE DOCUMENTAL: LA OBRA MISCELÁNEA DE EDGAR ALLAN POE

Además de la obra lírica y en prosa (tanto de ficción como ensayística), Poe ha dejado también una serie de anotaciones y comentarios (algunos más serios, otros más irónicos), donde reflexiona sobre temas y obras diversos. El mismo Poe había pensado publicar estos comentarios a modo de artículos de miscelánea, y consiguió editar algunos de ellos en revistas. Póstumamente, en el siglo XX, Burton R. Pollin (1985) se ha ocupado de su edición conjunta en una colección que ha sido titulada “The Breveties of Edgar Allan Poe”, y que incluye los “Pinakidia” (y “Supplementary Pinakidia”), los “Marginalia” (y “Supplementary Marginalia”), “Literary Small Talk”, “A Chapter of Suggestions” y las “Fifty Suggestions” (divisiones y títulos establecidos por el propio Poe en vida, desde 1836 hasta 1849). Puesto que, como ya se dijo en la introducción de este capítulo, la obra de miscelánea de Poe es un instrumento muy valioso para el análisis crítico de su obra literaria, y dado que en alguna ocasión será inevitable hablar de ellas, será oportuno referirse brevemente a estas recopilaciones, que en muchos casos descubren el origen de la verdadera erudición de Poe y su encuentro con los clásicos.

En el número de agosto de 1836 de la *Southern Literary Messenger*, Poe publicó un grupo de artículos breves a los que dio el nombre general de “Pinakidia”. En su introducción, Poe afirma haber tomado el título de la obra de Dioniso de Halicarnaso; pero lo cierto es que, como indica Pollin (1985: 9-10), Dioniso de Halicarnaso no hace ninguna mención a los “Pinakidia”, y que, en realidad, Poe toma la referencia de la obra *Curiosities of Literature*, de Isaac D’Israeli<sup>25</sup> (dos hechos —la adjudicación a un falso autor y la recurrencia a una fuente mediata— que, como se verá, acaban siendo constantes en la relación de Poe con la literatura clásica). Los Pinakidia encierran fundamentalmente reflexiones culturales y cualquier pensamiento, que, generalmente, implica una investigación previa. En cuanto a la literatura grecolatina se refiere, ya desde la misma introducción Poe hace una mención específica a las constantes alusiones

---

<sup>25</sup> “Affected title-pages were not peculiar to the Orientals. The Greeks and the Romans have shown a finer taste: they have their Cornucopias, or horns of abundance —Limones, or meadows — Pinakidions, or tablets — Pancarpes, or all sorts of fruits; titles not unhappily adapted for the miscellanists” (D’Israeli, 1858, vol.1: 289).

a los clásicos que estaban de moda en aquel momento: “It sometimes occurs that in papers of this nature may be found a collective mass of general, but more usually of classical erudition, which, if dexterously besprinkled over a proper surface of narrative, would be sufficient to make the fortunes of one or two hundred ordinary novelists in these good days, when all heroes and heroines are necessarily men and women of ‘extensive acquirements’”<sup>26</sup> (Poe, 1985: 1). Con respecto a sus propios comentarios, Poe afirma que “most of the following article is original, and will be readily recognized as such by the classical and general reader”<sup>27</sup> (Poe, 1985: 2). Pero lo cierto es que, como bien advirtió Earl L. Griggs (1929), y como ya se ha podido comprobar en lo que se refiere al título de la obra, los textos de Poe no reflejan sus verdaderos conocimientos directos de las obras y los autores que cita<sup>28</sup>; por el contrario, la mayoría de los comentarios fueron extraídos de cinco obras: la ya mencionada *Curiosities of Literature*, de Isaac D’Israeli (1791-1823), *Elements of Universal Erudition*, de Baron Bielfeld (1770), *Mythology*, de Jacob Bryant (1807), *Lectures on Literature*, de James Montgomery (1833), *Excursions in Switzerland*, de James Fenimore Cooper (1836). De nuevo, esto confirma la presencia de terceros autores que sirven de vínculo entre la literatura clásica y la obra de Poe, lo que añade una gran complejidad a estas relaciones intertextuales (un hecho que se verá también en el análisis de los cuentos).

En noviembre de 1844, Poe publica una primera parte de “Marginalia” en la *United States Gazette and Democratic Review*. Esta nueva colección de textos breves tiene un tono muy similar al de los “Pinakidia”, es también una miscelánea de reflexiones sobre los temas más diversos; sin embargo, el contexto extralingüístico en el que surgen (los márgenes de los libros, donde el lector anota los pensamientos

<sup>26</sup> “A veces ocurre que en obras de esta naturaleza puede hallarse un montón de erudición general, aunque sobre todo clásica, que, si se distribuye convenientemente sobre una superficie narrativa adecuada, sería suficiente para favorecer considerablemente a cien o doscientos novelistas en estos días buenos en que todos los héroes y las heroínas son necesariamente hombres y mujeres de ‘extensos conocimientos’”.

<sup>27</sup> “La mayor parte del siguiente artículo es original, y en seguida será reconocido como tal por el lector general y el clásico”.

<sup>28</sup> Mucho se ha discutido sobre si el término “original” con el que Poe califica sus comentarios es o no un engaño al lector. En *The Brevities*, Pollin (1985: 9) ha recogido parte de este debate. Mientras que Harrison, de acuerdo con Woodberry, afirma que puede haber un “not” omitido en el texto de Poe, Pollin opta por una reinterpretación del término “original”, a la luz de otros textos editoriales de Poe. Según esta lectura, con “original” Poe se estaría refiriendo a “first”, “primary”, “initial” o “source”, sin necesidad de cuestionar la posible presencia de un “not”.

esporádicos que le sugiere la obra) confiere a estos escritos un carácter propio, que los diferencia del resto de su obra de miscelánea. Y aunque no hay que olvidar que se trata de ficción (lo que llevó a Mabbott a incluir la introducción de los “Marginalia” como un relato más), la experiencia real de la que parte Poe (la lectura como actividad dinámica y generadora de ideas) no deja de ser un mecanismo que merece la pena tener en cuenta, y que muy posiblemente también Poe lo tenía incorporado.

Es importante notar que la idea de los *marginalia* le viene a Poe a partir de su propia experiencia como lector: “in getting my books”, dice, “I have been always solicitous of an ample margin; this is not so much through any love of the thing in itself, however agreeable, as for the facility it affords me of pencilling suggested thoughts, agreements and differences of opinion, or brief critical comments in general”<sup>29</sup> (Poe, 1985: 107). Lejos de dar una gran transcendencia a estas anotaciones, Poe advierte de que

This making of notes, however, is by no means the making of mere *memoranda* (...). The *marginalia* are deliberately pencilled, because the mind of the reader wishes to unburthen itself of a thought; — however flippant —however silly —however trivial —still a thought indeed, not merely a thing that might have been a thought in time, and under more favorable circumstances <sup>30</sup> (Poe, 1985: 107-108).

Pero lo más importante que señala Poe sobre sus “Marginalia” reside en su carácter íntimo y personal, que desvela una relación única e irreplicable entre el lector y el libro: “in the *marginalia*, too, we talk only to ourselves; we therefore talk freshly –

---

<sup>29</sup> “Cuando escojo mis libros siempre soy partidario de un amplio margen; y no es tanto por un amor al margen en sí mismo (que, no obstante, es cómodo), como por el hecho de que me permite escribir los pensamientos que me sugiere la lectura, las conformidades y las diferencias de opinión, o comentarios críticos breves, en general”.

<sup>30</sup> “Estas notas, sin embargo, no son simples *memoranda*. Los *Marginalia* están escritos deliberadamente, porque la mente del lector desea desembarazarse de un pensamiento; por muy extravagante, tonto o trivial que sea, es un pensamiento, y no simplemente algo que podría haber sido un pensamiento con el tiempo y bajo circunstancias más favorables”.

boldly – originally – with *abandonnement* – without conceit”<sup>31</sup> (Poe, 1985: 108). En definitiva, los “Marginalia” suponen el acto de lectura en estado puro, con una implicación del lector como creador y parte integrante de la obra literaria, que abarca también todos estos pensamientos al margen. Los “Marginalia” son, por tanto, la lectura representada en todo su dinamismo, el instante mismo de la comunicación literaria. Como señala Poe, carecen de un alcance cultural y académico realmente significativo, pues “just as the goodness of your true pun is in the direct ratio of its intolerability, so is nonsense the essential sense of the Marginal Note”<sup>32</sup> (Poe, 1985: 109); sin embargo, partiendo de ese pensamiento íntimo que representan, y teniendo en cuenta también cierto grado de ficción, posiblemente los *Marginalia* constituyen la imagen más sincera que puede trazarse de la relación de Poe con la literatura precedente.

El resto de las obras de miscelanea de Poe siguen la línea de las ya mencionadas. “Supplementary Pinakidia” está compuesta por cuarenta y seis artículos en la misma línea que los ya comentados “Pinakidia”. Fueron publicados en dos partes, en la *Southern Literary Messenger* (en la época en que Poe era su editor) y una revista editada por John R. Thompson (1848), respectivamente; al igual que los “Pinakidia”, también este suplemento tiene una gran intertextualidad con otras obras críticas, a las que Poe recurre constantemente. “Literary Small Talk” son dos artículos publicados en la revista *American Museum of Literature and the Arts* de Baltimore en 1839 (números de enero y febrero), y que reúnen una serie de reflexiones personales, a modo de diario, donde el autor comenta algo que ha visto, leído o escuchado. Surgen así temas literarios, editoriales, históricos, etc., que, como las obras anteriores, son una fuente de información inestimable sobre los conocimientos de Poe y las obras con las que estaba familiarizado. En este caso, por ejemplo, queda explícito el interés de Poe por la obra de Edward Gibbon, que, como ya se ha comentado en varios lugares, ha sido una figura clave en la imagen de Roma durante el Romanticismo europeo. “A Chapter of Suggestions” son once artículos breves que tratan temas de filosofía, psicología y estética, y fue publicado en *The Opal: a Pure Gift for the Holy Days*, en 1845. El

<sup>31</sup> “En los *Marginalia*, además, sólo nos hablamos a nosotros mismos; por tanto, hablamos de una manera fresca, atrevida, original, con *abandonment*, sin engaños”.

<sup>32</sup> “Al igual que la bondad de tu verdadero juego de palabras es directamente proporcional a su intolerancia, así la bagatela es el sentido esencial de la Nota Marginal”.

mismo término de “suggestions” fue utilizado por Poe para “Fifty Suggestions”, publicado en *Graham’s Magazine* (números de mayo y junio de 1849). De nuevo, Poe recurre a las reflexiones breves, probablemente a raíz del fracaso experimentado con *Eureka*, una obra filosófica más extensa. Finalmente, “Supplementary Marginalia” es un añadido que sigue la misma línea de los “Marginalia”, y que fueron editados por primera vez en 1850 por Rufus W. Griswold, en el tercer volumen de *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. Estos añadidos (veinticinco artículos, que parten de reseñas y otros escritos anteriores) fueron incluidos en la versión final de “Marginalia” de Poe, y ésta es la razón por la que Pollin ha decidido incluirlos en su colección.

La obra de miscelánea de Poe, como se puede observar, es muy diferente del resto de su producción literaria, y entra más en lo ensayístico que en lo ficcional. Muchos de sus artículos toman la forma de pensamiento o reflexiones generales que, sin mayor transcendencia y con una gran carga subjetiva, va dejando escritos a la espera de algún lector. El sistema no es muy diferente del de muchos *blogs* que en el siglo XXI pueden encontrarse en Internet, y, sin embargo, es tan antiguo como Aulo Gelio, uno de los primeros autores de miscelánea que, guiado también por cierto afán erudito, compuso las conocidas *Noches Áticas* en forma de fragmentos y reflexiones.

Para facilitar el análisis de los cuentos de Poe, se procederá de lo general a lo particular. Los dos siguientes apartados tratarán, respectivamente, de cómo enfrenta Poe la relación entre lo gótico y lo clásico, y de los casos particulares de un grupo de cuentos que puede llamarse “el grupo de las mujeres” (Misrahi), pues tienen unas características comunes, además de desarrollar la relación entre lo gótico y lo clásico en el marco de la dialéctica entre el amor y la muerte. De esta forma se comprobará qué lugar ocupan los clásicos en la obra de Poe, en qué proporción la cultura grecolatina entra en contacto con la estética gótica, y en qué medida Poe se inserta en la tradición literaria que ha unido estas dos tendencias.

## 2.- LO GÓTICO Y LO CLÁSICO EN LA OBRA LITERARIA DE POE. UNA ALIANZA NATURAL

La presencia de la literatura clásica en la obra de Poe ya ha sido tratada parcialmente por algunos autores, que han analizado el interés de Poe por la cultura grecolatina en general, o en algunos cuentos en concreto. Pero ninguno de estos estudios reflexiona profundamente sobre lo clásico como parte de la faceta gótica de Poe, y, por tanto, no han llegado a sistematizar la intertextualidad entre estos dos elementos, trascendiendo el caso particular de este autor. Unrue (1995) ha dado un paso hacia delante al observar que “Edgar Allan Poe’s affinity with classical values has not been properly noted by critics and other readers who have interpreted the romantic and Gothic elements in his fiction and poetry as proof of Poe’s predilection for the subjective, macabre, and fantastic, as well as the transcendental”<sup>33</sup> (Unrue, 1995). Sin embargo, la propia Unrue analiza la presencia de lo clásico en la obra de Poe alejando a éste de la tradición romántica, lo que implica un planteamiento apriorístico que sigue oponiendo inconciliablemente lo clásico y lo gótico (este último entendido como precursor del movimiento romántico). En este capítulo se pretende ir más allá, y para ello, a partir de una selección de cuentos con elementos góticos, se tratará de definir ese ámbito común en el que convergen, sin contradicciones, lo clásico y lo gótico.

Antes de entrar en el análisis de los cuentos propiamente dichos, es conveniente detenerse en otros textos de Poe (el relato “How to Write a Blackwood Article” y algunos de sus poemas más importantes) que son especialmente significativos en cuanto a la relación entre lo clásico y lo gótico, pues en ellos se observa de una forma muy patente las conexiones conceptuales que realiza Poe y que están detrás de sus cuentos. En este primer apartado, por tanto, se verá cómo desde un principio Poe parte de un sistema de símbolos y de unos métodos de composición literaria que, si bien tienen como fin la recreación de una atmósfera gótica, hunden sus raíces en el mundo clásico<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> “La afinidad de Edgar Allan Poe con los valores clásicos no ha sido convenientemente señalada por los críticos y lectores, que han interpretado los elementos románticos y góticos de su ficción y su poesía como la prueba de la predilección de Poe por lo subjetivo, lo macabro, lo fantástico y lo transcendental”.

<sup>34</sup> Como señala Armand (en Thompson (ed.), 1974: 70) esto mismo también ocurre en relación con la influencia de la cultura egipcia en la producción literaria de Poe: “the Egyptian mode carried with it ... a whole host of complex and intricate mythic associations inform and help to shape the over-all design of the Gothic castle or manor house of literature, which, like much of the architecture of its time, mixes Gothic arches with Egyptian obelisk”.

## 2.1.- EN LA ESTELA DE HORACIO Y SU *ARS POETICA*

En varios lugares de esta tesis ya se ha destacado el lugar preeminente que ocupa Horacio en lo que respecta a la tradición clásica en la literatura gótica inglesa. La interpretación del *Ars Poetica* de Horace Walpole en *The Castle of Otranto* marcó una tendencia que parece haberse mantenido en otras obras de este género, *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, de Shelley, o *Melmoth, the Wanderer*, de Maturin. Lejos de desviarse de esta herencia literaria, Poe también parte de Horacio para muchas de sus composiciones, como ha demostrado Pritchard (1933) en su artículo “Horace and Edgar Allan Poe”. En primer lugar, Pritchard advierte que la presencia de Horacio en las teorías estéticas y literarias de Poe es sobre todo visible en sus obras ensayísticas. Señala, asimismo, que las relaciones entre los dos autores no deben ser estudiadas en términos de una influencia directa y no discutida, pues se hallan tanto acuerdos como desacuerdos entre los dos poetas. Además, debe tenerse en cuenta que “it is rather in specific instances than in general that Poe’s judgement agrees with that of Horace”<sup>35</sup> (Pritchard, 1933: 130). Considerando todo esto, Pritchard muestra que son varias las ocasiones en las que se producen los encuentros entre Poe y Horacio. Poe, por ejemplo, utiliza a Horacio como argumento de autoridad para defender su estilo de versificación (como hace en su ensayo de 1843 “The Rationale of Verse”: Pritchard, 1933: 130). Además, tanto Poe como Horacio parecen compartir algunos presupuestos teóricos: ambos consideran que el poeta nace y se hace, y, dentro de la composición literaria, los dos prestan una escrupulosa atención a la *labor limae* (Pritchard, 1933: 131; recordemos, al hilo de esto, las innumerables variantes de autor que se conservan de los relatos de Poe, un indicativo de esas continuas revisiones a las que su obra estaba sometida). Poe y Horacio están igualmente de acuerdo en el momento más importante dentro de la creación poética: la elección del tema (Pritchard, 1933: 131). No obstante, difieren en su concepción de la originalidad: mientras que para Horacio la originalidad está en la interpretación de los temas griegos (un concepto de originalidad que caracteriza toda la literatura latina), para Poe (y, posiblemente, para muchos lectores

---

<sup>35</sup> “No es tanto en generalidades, como en ejemplos concretos, donde las opiniones de Poe concuerdan con las de Horacio”.



modernos) esto sería un plagio (Pritchard, 1933: 131-132). Los dos evitan comenzar los relatos *in media res* y están convencidos de que una buena obra debe ser buena de principio a fin, y no sólo ocasionalmente; difieren, no obstante, en el valor didáctico que confieren a la poesía, un aspecto que Poe rechaza afirmando que “it is the special office neither of poetry nor of the drama to inculcate truth, unless accidentally”<sup>36</sup> (Pritchard, 1933: 132-133).

Al margen de los planteamientos teóricos, en alguna ocasión también puede observarse la presencia de Horacio en la obra de ficción de Poe. Pritchard ha señalado algunos ejemplos de este tipo, como la referencia a “the night’s Plutonian shore” del poema “The Raven”, que tanto recuerda a la *domus exilis Plutonia* de la Oda 1.4 de Horacio, o algunas evocaciones en la obra inconclusa de “Politian”. Pero quizá una de las referencias más interesantes esté dentro del registro satírico, en el cuento de “Bon-Bon”, donde, hablando —literalmente— de sus gustos en cuanto a autores clásicos, el diablo no se muestra muy favorable a Horacio: “I found that Horace tasted very much like Aristotle”, afirma, “—you know I am fond of variety”<sup>37</sup> (Poe, 1979: 111). Con esta frase se rechaza en parte el concepto de originalidad de la literatura latina que ya se ha comentado, situando a Horacio como autor dentro de las teorías poéticas, una faceta del autor latino que parece interesar más a Poe que el resto de su obra, por lo menos a efectos prácticos. Esta idea queda confirmada, además, con otra cita explícita atribuida a Horacio que no ha sido recogida por Pritchard, y que se encuentra en el cuento de “Three Sundays in a Week”<sup>38</sup>. El anciano protagonista de este relato, además de ofrecer dificultades para que se lleve a cabo la celebración de la boda, hace la vida imposible a

<sup>36</sup> “No es una obligación concreta de la poesía o del drama el inculcar la verdad, a menos que sea accidentalmente”.

<sup>37</sup> “Descubrí que Horacio tenía un sabor muy parecido al de Aristóteles... y ya sabe usted que me agrada la variedad” (Poe, 2007 [2]: 284).

<sup>38</sup> En el relato el protagonista tiene que vérselas con su tío, un anciano avaro y obstinado que no quiere dar el consentimiento (y el dinero) para la boda de su sobrino. En un desafío, el tío les dice a los jóvenes que dará su consentimiento cuando una semana tenga “tres domingos”. Ingeniosamente, los muchachos traen a su casa a dos amigos, los cuales llevaban viajando por todo el mundo justo un año, aunque uno comenzó su travesía hacia el oeste, y el otro hacia el este. El tío tiene que ceder ante la evidencia: siendo domingo para los que se habían quedado en Londres, para uno de los viajeros domingo había sido el día anterior, mientras que para el otro sería al día siguiente, todo debido a la diferencia horaria. Es, en definitiva, una semana con tres domingos, y el tío, por tanto, se ve obligado a acceder y da a los jóvenes su consentimiento y la dote. Este cuento tuvo una influencia muy importante en la conocida novela de Julio Verne *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1872), cuyo desenlace se basa en el mismo argumento que el de este cuento de Poe.

su sobrino con amenazas y críticas. Entre otras cosas, muestra un desprecio por la literatura, que, en cambio, agradaba al joven<sup>39</sup>. Es en este contexto metaliterario donde surge precisamente la referencia a Horacio: “He assured me one day, when I asked him for a new copy of Horace, that the translation of ‘*Poeta nascitur non fit*’ was ‘a nasty poet for nothing fit’ — a remark which I took in high dudgeon”<sup>40</sup> (Poe, 1979: 652). En realidad, la frase no pertenece a Horacio (en el diccionario de Herrero Llorente aparece una frase similar —“*Nascuntur poetae, fiunt oratores*”—, pero sin atribución ninguna a fuente literaria; Tosi, sin embargo, registra la frase en singular —“*Poeta nascitur, orator fit*”—, y le atribuye un origen escolástico, relacionándolo también con otras variantes del mismo motivo —*vid.* Tosi, 2000: 162), aunque es bastante significativo que Poe se la haya adjudicado a este poeta latino, quizá por razones temáticas: la frase se refiere precisamente al debate sobre si el poeta nace o se hace, uno de los puntos comunes entre Poe y Horacio, como ya se ha comentado.

Después de lo dicho, puede afirmarse que Horacio fue uno de los autores clásicos que influyeron directamente en la creación literaria de Poe. Las relaciones entre los dos poetas no se dan siempre de la misma forma y con la misma intensidad, ni tampoco abarcan todos los aspectos de la poética de Horacio. Podría hablarse, entonces, de “encuentros complejos”, en terminología de García Jurado (1999a); unos encuentros que, como se ha estado viendo hasta el momento, son ya un lugar común dentro del género de la literatura gótica, donde parece que Horacio ha estado siempre en el punto de mira.

## 2.2.- “HOW TO WRITE A BLACKWOOD ARTICLE”

Poe no escribe al margen de la tradición gótica: conoce las convenciones del género, y las utiliza continuamente. Tanto es así, que se permite incluso parodiar la literatura gótica en algunos textos, como “How to Write a Blackwood Article” y su secuela anexa, “A Predicament” (aquí se considerarán estos dos textos como uno

<sup>39</sup> Véanse los parecidos con las situaciones planteadas por George Eliot en *The Lifted Veil* y *The Mill on the Floss* (obras que serán analizadas en el capítulo 9).

<sup>40</sup> “Cierta día en que le solicité un nuevo ejemplar de Horacio, me aseguró que la traducción de *Poeta nascitur non fit* era: “A nasty poet for nothing fit” (un repugnante poeta, incapaz de nada); naturalmente su versión me produjo grandísima cólera” (Poe, 2007 [2]: 247).

solo)<sup>41</sup>. El análisis de este doble texto servirá para un primer acercamiento a las técnicas narrativas de Poe (pues, aunque paródico<sup>42</sup>, no deja de ser un relato de crítica literaria)<sup>43</sup>, y, asimismo, ofrecerá el primer ejemplo de incorporación de los clásicos a sus relatos góticos.

Recuérdese que la *Blackwood's Magazine* (originalmente llamada *Edinburg Monthly Magazine*) era una de las muchas revistas de miscelánea que proliferaron durante el siglo XIX (su también famosa rival fue la *Edinburgh Review*). Se estuvo publicando desde 1817 hasta 1980, y llegó a alcanzar un gran prestigio literario. En ella colaboraron autores como Coleridge, Shelley, George Eliot o James Hogg, de modo que una publicación en sus páginas suponía un éxito casi asegurado. Además, los cuentos o relatos breves que se publicaban en esta revista seguían muchas veces el gusto por lo terrorífico, de moda en toda Europa, y, por este motivo, muchos de sus números se convirtieron en la principal difusión de la literatura gótica inglesa (ejemplo de ello es la selección que editaron Chris Baldick y Robert Morrison (1995), *Tales of Terror from Blackwood's Magazine*). El relato que Poe tituló “How to Write a Blackwood Article” describe la entrevista que la protagonista y narradora, Psyche Zenobia (parodia de la escritora transcendentalista Margaret Fuller<sup>44</sup>) tiene con el señor Blackwood, el cual le da consejos para escribir un tipo de relato digno de ser publicado en su conocida revista escocesa. La parodia se percibe desde la primera presentación de la protagonista, cuyo pseudónimo (Psyche Zenobia, en lugar de su verdadero nombre “Suky Snobbs”<sup>45</sup>) es ya

<sup>41</sup> Nótese que en la época de Poe el término “article” (que hoy en día indica un breve texto no ficcional) podía significar indistintamente un breve texto ficcional (relato) o no ficcional (ensayo). El “article” de este título, como puede inferirse, tiene sobre todo el significado de “relato”, que escribe Zenobia según las directrices del señor Blackwood.

<sup>42</sup> Sobre la importancia y la significación de la parodia, véase Genette (1989), ya comentado en el capítulo de esta tesis dedicado a Horace Walpole.

<sup>43</sup> La obra de Poe, aunque en tono satírico, recurre a muchos tópicos de la revista, como ya advirtieron Baldick y Morrison (1995: xiii-xiv). Se puede afirmar que, en este sentido y al margen de las bromas implícitas, su perspectiva de la revista se ajusta bastante a la realidad.

<sup>44</sup> Un estudio detallado de la figura de Margaret Fuller y su lectura de los clásicos puede encontrarse en González-Rivas Fernández (2008a). El mismo nombre de “Zenobia” fue utilizado años más tarde por Nathaniel Hawthorne en su novela *The Blithedale Romance*, también para llamar a un personaje inspirado en Margaret Fuller.

<sup>45</sup> “Suky” es un diminutivo muy vulgar para “Susan”. También Psyche está utilizado con un tono burlesco, aunque recuérdese que Poe hizo un empleo serio de este nombre helénico en sus poemas “To Helen” y “Ulalume”. En cuanto a Zenobia, nótese que hace referencia a la reina de Palmira, una de las mujeres ilustres de Boccaccio que fue retomada en la literatura moderna desde Christine de Pizan y su catálogo *La ciudad de las damas*.

una sátira de una erudición pedante y vacía que muchas veces se refleja en el elitismo de los estudios clásicos:

I have been assured that Suky is but a vulgar corruption of Psyche, which is good Greek, and means ‘the soul’ (that’s me, I’m *all* soul) and sometimes ‘a butterfly’, which latter meaning undoubtedly alludes to my appearance in my new crimson satin dress, with the sky-blue Arabian *mantelet*, and the trimming of green *agraffas*, and the seven flounces of orange-coloured *auriculas*. As for Snobbs –any person who should look at me would be instantly aware that my name wasn’t Snobbs. ... I have been assured that Snobbs is a mere corruption of Zenobia, and that Zenobia was a queen (so am I. Dr. Moneypenny, always calls me the Queen of Hearts) – and that Zenobia, as well as Psyche, is good Greek, and that my father was ‘a Greek’, and that consequently I have a right to our patronymic, which is Zenobia, and not by any means Snobbs. Nobody but Tabitha Turnip calls me Suky Snobbs. I am the Signora Psyche Zenobia<sup>46</sup> (Poe, 1979: 336-337).

Como se puede deducir a partir de este pasaje, el uso del griego en boca de “Psyche Zenobia” es tan sólo pedantería, y no erudición. Cabe recordar que Margaret Fuller era muy aficionada a las citas literarias en griego y en latín, a las que recurría frecuentemente en ensayos como *Woman in the Nineteenth Century*. Por otra parte, el comentario de que el padre de Zenobia era un “griego” puede ser, como señalan Levine y Levine (en Poe, 1990), una referencia al padre de Margaret, Timothy Fuller, con el que la escritora aprendió esta lengua. Los aires de superioridad y la petulancia de la

---

<sup>46</sup> “He oído decir que Suky es una corrupción vulgar de Psyche, palabra del más excelente griego, que significa ‘el alma’ (y así soy yo: toda alma), y a veces ‘mariposa’, sentido este último que alude indudablemente a mi apariencia cuando luzco mi nuevo vestido de satén carmesí, con *mantelet* árabe celeste, guarnición de *agraffas* verdes y los siete volantes de *auriculas* anaranjado. En cuanto a Snobbs, cualquiera que fije en mí sus ojos se dará instantáneamente cuenta de que no puedo llamarme Snobbs. (...) Me han asegurado que Snobbs es una corrupción de Zenobia, y que Zenobia era una reina (como yo, pues el Dr. Moneypenny me llama siempre la Reina de Corazones); que tanto Zenobia como Psyche vienen del mejor griego, y que mi padre era ‘un griego’, por lo cual tengo derecho de usar nuestro patronímico, vale decir Zenobia y no Snobbs” (Poe, 2007 [2]: 432)

protagonista ya dan a entender el poco gusto y la poca credibilidad que Poe atribuye a la autora.

Presentada la protagonista-narradora, ésta se dispone a contar cómo transcurrió la conversación con el famoso editor. Blackwood le propone, en primer lugar, utilizar situaciones extremas: ser enterrado vivo, como en “The Dead Alive”<sup>47</sup>, o quedar encerrado involuntariamente en un horno, como “The Involuntary Experimentalist”<sup>48</sup> (las mismas o parecidas sensaciones que, como se sabe, formaban parte de las obsesiones más recurrentes de Poe). O, lo que puede ser mejor, experimentar estas situaciones en primera persona, para que todo resulte más real: “Should you ever be drowned or hung, be sure and make a note of your sensations –they will be worth to you ten guineas a sheet”<sup>49</sup> (Poe, 1979: 340), dice Blackwood. Una vez encontrado el tema, el editor sugiere varios tonos posibles en la narración: el tono lacónico, el tono elevado, difusivo e interjeccional, el tono metafísico (con referencias a Arquitas, Gorgias, Alcmeón o Locke, entre otros), el tono transcendental (al estilo de *The Dial*, la revista iniciada por Margaret Fuller y los transcendentalistas) y el heterogéneo (una mezcla de todos). Finalmente, Blackwood se refiere a la articulación lingüística y estilística del relato, y para ello distingue entre “Piquant Facts for Similes” (“Hechos picantes para la fabricación de símiles”) y “Piquant Expressions” (“Expresiones picantes”). Esta última parte es quizá la más relevante sobre uno de los lugares que, según Blackwood, ocupan los clásicos en la redacción de los relatos góticos. En primer lugar, y dentro de los “Hechos picantes para símiles”, se aconseja la alusión a algún hecho que resulte erudito, como el río Alfeo o las musas clásicas Melete, Mneme y Aoede (estas últimas, por cierto, inventadas; algo bastante común —la invención como licencia literaria— en la obra de Poe). También en esta parte Blackwood aconseja añadir “the help of a little Latin”<sup>50</sup> (Poe, 1979: 343): “there is no passing muster, however”, dice Blackwood, “without Spanish, Italian, German, Latin and Greek”<sup>51</sup> (Poe, 1979: 344). Blackwood da

<sup>47</sup> Un relato publicado en *Fraser’s Magazine*, IX (1833) 411.

<sup>48</sup> Publicado en *Blackwood’s Magazine*, octubre 1837, pp. 487-492.

<sup>49</sup> “Si alguna vez le ocurre a usted ahogarse o que la ahorquen, no se olvide de trazar un relato de sus sensaciones; le representará diez guineas por página” (Poe, 2007 [2]: 436).

<sup>50</sup> “Con ayuda de una pizca de latín” (Poe, 2007 [2]: 439)

<sup>51</sup> “Resulta imprescindible incluir el español, el italiano, el alemán, el latín y el griego” (Poe, 2007 [2]: 439).

entonces ejemplos de cada uno de estos idiomas, citando a Cervantes, Ariosto y Schiller. En cuanto a las lenguas clásicas, las recomendaciones de Blackwood son las siguientes:

Here is a nice little Latin phrase, and rare too, (one can't be too *recherché* or brief in one's Latin, it's getting so common,) –*ignoratio elenchi*. He has committed an *ignoratio elenchi* –that is to say, he has understood the words of your proposition, but not the ideas. The man was *a fool*, you see. Some poor fellow whom you addressed while choking with that chicken-bone, and who therefore didn't precisely understand what you were talking about. Throw the *ignoratio elenchi* in his teeth, and, at once, you have him annihilated. If he dare to reply, you can tell him from Lucan (here it is) that speeches are mere *anemone verborum*, anemone words. The anemone, with great brilliancy, has no smell. Or, if he begins to bluster, you may be down upon him with *insomnia Jovis*, reveries of Jupiter –a phrase which Silius Italicus (see here!) applies to thoughts pompous and inflated. This will be sure and cut him to the heart. He can do nothing but roll over and die. Will you be kind enough to write?

In Greek we must have something pretty –from Demosthenes, for example. Ἄνθρωπος ὁ φεύγων καὶ πάλιν μαχήσεται (*Anero pheugon kai palin makesetai*). There is a tolerably good translation of it in Hudibras–

*For he that flies may fight again,  
Which he can never do that's slain.*

In a Blackwood article nothing makes so fine a show as your Greek. The very letters have an air of profundity about them. Only observe, madam, the astute look of that Epsilon! That Phi ought certainly to be a bishop! Was ever there a smarter fellow than that Omicron? Just twig that Tau! In short, there is nothing like Greek for a genuine sensation-

paper. In the present case your application is the most obvious thing in the world. Rap out the sentence, with a huge oath, and by way of *ultimatum*, at the good-for-nothing dunder-headed villain who couldn't understand your plain English in relation to the chicken-bone. He'll take the hint and be off, you may depend upon it<sup>52</sup> (Poe, 1979: 345-346).

Resulta bastante cómico imaginar a Zenobia atragantándose con un hueso de pollo, a la vez que trata de recitar sentencias en latín y en griego; pero, al margen de su comicidad, la escena trae a colación algunos rasgos propios de la literatura de la época, como el uso de citas como señal de erudición. En cuanto a los autores que aparecen nombrados, cabe hacer algunas precisiones. Poe cita a Lucano, a Silio Itálico y a Demóstenes, como autores de las expresiones que propone Blackwood. Sin embargo, las tres citas son erróneas. En primer lugar, Lucano no es el autor que habla de las “*anemonae verborum*”. Según el *Thesaurus Linguae Latinae*, el término “*anemonae*” tan sólo aparece dos veces citado en Plinio el Joven, y en ninguna de esas ocasiones

---

<sup>52</sup> “He aquí una preciosa frasecita latina, sumamente rara (nunca se será lo bastante *recherché* en latín, pues se está volviendo tan vulgar...”: *ignoratio elenchi*. Fulano ha cometido una *ignoratio elenchi*, es decir, que ha entendido las palabras de lo que usted decía, pero no la idea. Se entiende que ha dicho personaje hay que presentarlo como a un tonto, un pobre diablo a quien se dirigió usted mientras se estaba ahogando con el hueso de pollo, y que no comprendió exactamente lo que usted quería decirle. Arrójele a la cara su *ignoratio elenchi* y con eso lo liquidará para siempre. Si se atreve a replicar, siempre puede decirle con Lucano (aquí está) que sus discursos son meros *anemonae verborum*, palabras como anémonas. La anémona, a pesar de su brillo, no tiene olor. Y si se pone a bravuconear, derribelo con *insomnia Jovis*, ensueños de Júpiter, frase que Silius Italicus (¡véalo aquí!) aplica a los pensamientos pomposos e hinchados. Esto lo herirá en lo más hondo del corazón. No le quedará más que morir. ¿Quiere tener la amabilidad de escribir?

En griego debemos elegir algo bonito, por ejemplo de Demóstenes. Ἀνὴρ ὁ φεύγων καὶ πάλιν μαχήσεται (*Anero pheugon kai palin makesetai*). En Hudibrás hay una traducción pasable:

Pues el que huye puede volver a combatir  
Mientras que no podrá hacerlo el que está muerto.

En un artículo a la manera del *Blackwood*, nada presenta mejor aspecto que el griego. Hasta los caracteres tienen un aire de profundidad. ¡Observe, señora, el aire astuto de esa épsilon! ¡Y esa phi... realmente debería ser un obispo! ¿Se vio alguna vez un tipo tan listo como esa omicrón? ¡Y esa tau! En fin, que no hay como el griego para un artículo sensacionalista. En este caso, su aplicación es la cosa más evidente del mundo. Profiera la frase acompañada de un sólido juramento, a manera de *ultimatum*, contra el estúpido que no pudo comprender lo que le decía usted en inglés acerca del hueso de pollo. Ya verá cómo entiende la alusión y desaparece de inmediato” (Poe, 2007 [2]: 441-442).

aparece como secuencia junto con “*verborum*”. Es muy probable, como señalan Levine y Levine (en Poe, 1990: 416), que Poe encontrara la cita en *Curiosities of Literature*, de Isaac D’Israeli (1791-1823), donde la expresión se atribuye no a Lucano, sino a Luciano de Samosata:

Lucian happily describes the work of those, who abound with the most luxuriant language, but void of ideas. He calls their unmeaning verbosity, anemony-words; (*anemonae verborum*) for anemonies are flowers, which however brilliant, can only please the eye, leaving no fragrance. A certain writer of flowing, but nugatory verses, has been compared to the daisy; a flower, indeed, but with no fragrance<sup>53</sup> (D’Israeli, 1823, vol.1: 143).

Ya se dijo anteriormente que *Curiosities of Literature* fue una de las obras que llegó a manos de Poe, y de la que el autor sacó muchas de sus fuentes. En este caso, como indica Mabbott, D’Israeli puede estar refiriéndose a la traducción latina de “Lexífanos”, de Luciano, cuya versión original en griego dice “μηδέ σε θελγέτωσαν αἱ ἀνεμῶναι τῶν λόγων”<sup>54</sup> (Luc.*Lex.* 23). En cuanto a la referencia a Silio Itálico, tanto Mabbott como Pollin afirman que la secuencia *insomnia Jovis* pertenece a una traducción latina de Pseudo-Longino, como el propio Poe señaló en la primera versión del manuscrito, y como también afirmó en su Pinakidia 108. De acuerdo con el comentario de Pollin a la Pinakidia 108, Poe extrajo esta cita de Pseudo-Longino traducida al latín a partir del libro *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687), de Dominique Bouhours, concretamente del tercer diálogo (“tant il est aisé de tomber du grand dans le bagatelle, ainsi que remarque Login, qui nomme ces sortes de

<sup>53</sup> “Luciano describe acertadamente el trabajo de aquellos que están rebosantes de un lenguaje ampuloso, pero vacíos de ideas. Llama a su verbosidad sin sentido “palabras de anémonas”; porque las anémonas son flores, que, por muy brillantes que sean, pueden agradar a la vista, pero no dejan ninguna fragancia. Cierta escritor de ágiles, pero inútiles versos, lo ha comparado con la margarita; una flor, cierto, pero sin fragancia”.

<sup>54</sup> “Que no te seduzcan las anémonas de los discursos” (traducción de Mestre y Gómez, 2007: 177).



pensées vaines & fastueuses, les rêveries de Jupiter”<sup>55</sup> —citado en Pollin (ed.), 1985 : 71). Y así parece ser, pues el texto griego original utiliza el sintagma “τοῦ Διὸς ἐνύπνια” (Longin. 9.15.1), que en la edición bilingüe griego-latín de Weiske (1809) se traduce como “Iovis somnia”.

Finalmente, Blackwood cita a Demóstenes en griego (con caracteres griegos y su correspondiente transliteración) y en inglés (utilizando para ello una traducción de *Hudibras*, un poema épico burlesco de Samuel Butler, concretamente dos versos de la parte 3, canto 3, 1.243). Levine y Levine (en Poe, 1990) dicen que “Pollin points out that A. H. Quinn located the ‘Demosthenes’ quotation, with its *Hudibras* translation, in the Sixth chapter of the ‘Scriblerus’ Papers”<sup>56</sup>. Sin embargo, hay muchos visos de que también esta cita sea errónea. En primer lugar, el *Thesaurus Linguae Graecae* no registra ninguna cita similar dentro de las obras de Demóstenes, de modo que seguramente no haya sacado esta cita de sus obras. Mabbott (en Poe, 1979: 361) señala que se trata de “one of the *Monosticha* of Menander preserved by Aulus Gellius”<sup>57</sup>, que reza así:

Tum Demosthenes orator ex eo proelio salutem fuga quaesiuit,  
cumque id ei, quod fugerat, probrose obiceretur, uersu illo notissimo  
elusit: ‘Ἀνὴρ’, inquit, ‘ὁ φεύγων καὶ πάλιν μαχήσεται’<sup>58</sup> (Gel.  
17.21.31).

El texto en griego es concretamente la *Monosticha* 56 de Menandro (“El hombre que huye volverá a luchar de nuevo”; traducción de Mariño Sánchez-Elvira y García

<sup>55</sup> “Es muy fácil caer desde lo más alto a la tontería, como señala Longino, que llama a este tipo de pensamientos vanos y fastuosos, ‘fantasías de Júpiter’”.

<sup>56</sup> “Pollin señala que A. H. Quinn localizó la cita de Demóstenes, con la traducción de su *Hudibra*, en el sexto capítulo de *The Scriblerus Papers*”. El título *The Scriblerus Papers* se refiere a una obra colectiva urdida por Alexander Pope, Jonathan Swift y otros.

<sup>57</sup> “Uno de los *Monosticha* de Menander fue conservado por Aulo Gelio (*Las Noches Áticas*, 3. 282, en la edición de Loeb”.

<sup>58</sup> “Fue entonces cuando el orador Demóstenes buscó la salvación huyendo del combate y, cuando le reprocharon su huida como algo vergonzoso, se defendió con aquel conocidísimo verso: ‘El hombre que huye se reserva para combatir más tarde’” (traducción de Marcos Casquero y Domínguez García, 2006 [2]: 206).

Romero, 1999: 374). No obstante, como en muchas otras ocasiones, también en este caso Poe pudo haber sacado la cita de otro sitio, y no directamente de Menandro, pues el mismo Mabbott advierte de que “Francis Bacon in *Apophthegms*, number 169, ascribed it to Demosthenes”<sup>59</sup>. Finalmente, en lo que respecta a la transliteración que acompaña al texto griego, nótese que no es en absoluto gratuita, sino que tiene una función estructural muy concreta: apunta a una confusión de Psyche Zenobia en “A Predicament”, el cuento de Poe que complementa a “How to Write a Blackwood Article”. En una de las escenas, cuando quiere poner en práctica las enseñanzas del Señor Blackwood, Psyche Zenobia se dispone a pronunciar una frase en griego, que, como acaba de aprender, queda muy elegante. Pero no recuerda muy bien la frase que le recomendó Blackwood, así que acaba diciendo “Andrew O’Phlegethon, you really make haste to fly” (“Andrew O’Phlegeton, qué pálido estás”, en la versión de Cortázar; en realidad, literalmente dice “Andrew O’Phlegeton, realmente te apresuras a volar”), que fonéticamente suena muy parecido a la susodicha cita griega. Se entiende ahora la necesidad de la transliteración en “How to Write a Blackwood Article”, por lo menos para aquellos lectores que no sabían leer griego, y que, en consecuencia, no podían entender la gracia de la ocurrencia.

Cabe preguntarse hasta qué punto son reales o intencionados los errores de Poe en este relato. Podría tratarse de un (gran) fallo de memoria de Poe, que no se detuvo a revisar las fuentes de las citas utilizadas. Sin embargo, resulta difícil creer que, tras las múltiples revisiones a las que Poe sometía sus relatos, éste no hubiera caído en la cuenta de estos errores de identificación (sobre todo cuando se sabe que en alguna ocasión, como en “The Murders in the Rue Morgue”, Poe quita o pone citas clásicas de una versión a otra). Teniendo en cuenta el contexto irónico de este cuento, es más probable que sí fuera consciente, al menos en parte, de los errores que incluye, y que vienen a confirmar esa pedantería y erudición a la violeta parodiada en “How to Write a Blackwood Article”.

“A Predicament” es el relato que complementa el texto de Blackwood, y donde la señora Zenobia pone en marcha los consejos de Blackwood, incorporando los

---

<sup>59</sup> “Francis Bacon, en *Apophthegms*, número 169, atribuyó esto a Demóstenes”.

recursos literarios y las expresiones que éste le había referido. Su mala memoria hace que cometa continuos errores en el latín y el griego, así como en otras citas recomendadas por Blackwood, poniendo en evidencia la superficialidad tanto del maestro como de la alumna. Toda parodia, no obstante, parte de una imagen real que luego se deforma; por tanto, detrás de la exageración que la comicidad (y la crítica) requiere, se puede afirmar que Poe entendía la intertextualidad entre la literatura grecolatina y la nueva literatura gótica como un hecho frecuente y habitual. De no ser así, es obvio que su relato sobre la revista Blackwood y su secuela perderían toda su comicidad.

Comentados ya los aspectos de contenido del relato, nótese lo significativo de su estructura y, de nuevo, su estrecha relación con los clásicos grecolatinos, pues, a lo largo de su intervención, Blackwood hace una explicación de las diferentes fases en la composición de un discurso, utilizando para ello parte de las normas establecidas por la preceptiva retórica clásica. En primer lugar, Blackwood habla de la *inuentio*, esto es, elección de los temas en el discurso (el enterramiento de un vivo, una muerte por ahogo, etc.). A continuación, y pasando por alto el momento de la *dispositio* (el orden de las ideas dentro del texto), Blackwood habla de los tonos, un aspecto relacionado con la *elocutio*, es decir, con la forma lingüística del discurso. Él cita el tono lacónico, el tono elevado, el metafísico, el transcendental y el heterogéneo; las preceptivas clásicas, en cambio, señalan solamente tres *genera elocutionis*: *genus humile*, *genus medium* y *genus sublime* (definidos por Cicerón en *El Orador* y *Retórica a Herenio*), dentro de los cuales pueden repartirse, según el momento, los comentados por Blackwood. Finalmente, también pertenecen a la *elocutio* los diferentes tipos de símiles y otros recursos poéticos a los que se refiere en último lugar. En cuanto a las fases de la *memoria* y la *actio*, no son pertinentes en la literatura escrita, y, por tanto, Blackwood prescinde de ellas.

En definitiva, tanto “How to Write a Blackwood Article”, como su secuela “A Predicament”, ofrecen una demostración teórica y práctica de las relaciones intertextuales entre la literatura grecolatina y los relatos góticos de Poe. En primer lugar, aunque sea en tono satírico, el conjunto de estos dos relatos expone algunas de las convenciones de la literatura gótica (muchas de ellas utilizadas por el mismo Poe en

otros cuentos), y establece una interesante intertextualidad con la literatura clásica, pues precisamente el tono de parodia (que, para ser efectivo, debe basarse siempre en la experiencia real) demuestra que los cuentos góticos utilizaban los textos griegos y latinos para su composición. Por otra parte, y aunque es cierto que Blackwood no enumera todos y cada uno de los aspectos incluidos en la retórica clásica, sin embargo, las pautas que establece sí corresponden, en parte, a las normas para la composición de un discurso según esta retórica, lo que puede hacer pensar que detrás de la sátira de Blackwood hay una base teórica seria que parte de las preceptivas grecolatinas<sup>60</sup>.

### 2.3.- LA POESÍA

Aunque el género lírico no es el objeto de estudio de esta tesis, se hace necesario en este momento mencionar el caso de la poesía de Edgar Allan Poe, pues precisamente en sus poemas Poe desarrolla una amplia y original recreación del mundo clásico y de la temática gótica, dos ámbitos de donde saca gran parte de su imaginario. Advuértase, además, que en algunos casos Poe intercala sus propios poemas dentro de sus relatos, como ocurre en “The Assignment” (que incluye una versión de “To One in Paradise”), “Ligeia” (con los versos de “The Conqueror Word”) y “The Fall of the House of Usher” (donde se intercala “The Haunted Palace”).

En general, Poe recoge en su poesía muchos de los temas recurrentes en sus relatos: la muerte, la melancolía, la soledad, el amor frustrado de los amantes... Formalmente, se caracteriza por un ritmo y una rima muy marcados, así como por otros recursos sonoros, como la aliteración. Como se señaló en el apartado 1.2., la poesía de Poe fue publicada a lo largo de su vida en diferentes revistas, y algunos de sus poemas fueron reunidos en cuatro colecciones: *Tamerlane and Other Poems* (1827), *Al Araaf*, *Tamerlane and Minor Poems* (1829), *Poems* (1831), *The Raven and Other Poems* (1845) y la colección póstuma, editada por Rufus W. Griswold, *Poems* (1850). Entre sus poemas más conocidos, pueden citarse los dos homónimos “To Helen” (dedicados, respectivamente, a Mrs. Jane Stith Stanard -1831- y a Sarah Helen Whitman -1848-),

---

<sup>60</sup> Recuérdese, asimismo, la importancia que tiene la retórica clásica en la obra de Margaret Fuller, escritora que es parodiada en este relato en la figura de “Psyche Zenobia” (vid. González-Rivas Fernández, 2008a).

“Al Aaraaf” (1829; el título es de inspiración coránica), “Israfel” (1831, también inspirado en el Corán), “The City in the Sea” (1831), “Elizabeth” (1829), “Tamerlane” (1827), “The Raven” (1845), “The Bells” (1845), “Ulalume” (1847), “Annabel Lee” (1849) o “For Annie” (1849). Pero el listado no acaba aquí: otros igualmente importantes también han dado fama e inmortalidad al autor, y muchos de ellos descubren la doble vertiente clásica y gótica de Poe.

La educación clásica de Poe aparece en muchos de sus poemas, en los que podría señalarse una mayor o menor recreación del mundo grecolatino; tres de ellos reclaman una atención individualizada, pues mostrarán el peso que tiene la Antigüedad clásica en la obra lírica de Poe. A veces, la presencia del mundo clásico es más tangencial, como en el poema “O Tempora, O mores!” (posiblemente 1825), escrito cuando el autor tenía diecisiete años para ridiculizar a un empleado de una tienda de Richmond. La expresión “O Tempora, O mores” del título, que refleja la nostalgia por los tiempos pasados, era utilizada frecuentemente por los diputados del parlamento inglés, pero originalmente, como se sabe, corresponde a Cicerón, que utilizó esta locución en uno de sus discursos contra Catilina (Cic.*Cat.*, 1.2). Poe también utiliza el latín en el poema “Latin Hymn” (1833), escrito en latín con una traducción libre al inglés, y publicado por primera vez dentro del cuento “Epimanes (Four Beasts in One)”. Pero, posiblemente uno de los poemas más interesantes es “The Coliseum”<sup>61</sup> (1833), que Misrahi define como el “primer éxito literario” de Poe; este poema presenta una evocación explícita al mundo romano, recreado desde la nostalgia y la continuidad de la gloria y el poder. Publicado por primera vez en el *Baltimore Saturday Visiter* (26 de octubre), “The Coliseum” fue incluido más tarde en su obra de teatro *Politian*, inconclusa. El poema parte de una de las imágenes clave de la literatura gótica (como ya se ha señalado en varias ocasiones): la ruina. La decadencia del gran Anfiteatro Flavio le inspira a Poe una reflexión sobre el paso del tiempo y la resistencia de la gloriosa civilización romana, que todavía palpita tras las piedras derruidas:

---

<sup>61</sup> Téngase en cuenta también la influencia que pudo tener en este poema de Poe el poema de Quevedo “Roma en ruinas”, como señala Campbell (1925: 190).

Lone ampitheatre! Grey Coliseum!  
Type of the antique Rome! Rich reliquary  
Of lofty contemplation left to Time  
By buried centuries of pomp and power!  
At length, at length — after so many days  
Of weary pilgrimage, and burning thirst,  
(Thirst for the springs of love [lore] that in thee lie,)  
I kneel, an altered, and an humble man,  
Amid thy shadows, and so drink within  
My very soul thy grandeur, gloom, and glory.

Vastness! and Age! and Memories of Eld!  
Silence and Desolation! and dim Night!  
Gaunt vestibules! and phantom-peopled aisles!  
I feel ye now: I feel ye in your strength!  
O spells more sure than [than] e'er Judæan king  
Taught in the gardens of Gethsemane!  
O charms more potent than the rapt Chaldee  
Ever drew down from out the quiet stars!

Here, where a hero fell, a column falls:  
Here, where the mimic eagle glared in gold,  
A midnight vigil holds the swarthy bat:  
Here, where the dames of Rome their yellow hair  
Wav'd to the wind, now wave the reed and thistle:  
Here, where on ivory couch the Cæsar sate,  
On bed of moss lies gloating the foul adder:  
Here, where on golden throne the monarch loll'd,  
Glides spectre-like unto his marble home,  
Lit by the wan light of the horned moon,  
The swift and silent lizard of the stones.

These crumbling walls; these tottering arcades;

These mouldering plinths; these sad, and blacken'd shafts;  
These vague entablatures; this broken frieze;  
These shattered cornices; this wreck; this ruin;  
These stones, alas! — these grey stones — are they all;  
All of the great and the colossal left  
By the corrosive hours to Fate and me?

‘Not all,’ — the echoes answer me; ‘not all:  
Prophetic sounds, and loud, arise forever  
From us, and from all ruin, unto the wise,  
As in old days from Memnon to the sun.  
We rule the hearts of mightiest men: — we rule  
With a despotic sway all giant minds.  
We are not desolate — we pallid stones;  
Not all our power is gone; not all our Fame;  
Not all the magic of our high renown;  
Not all the wonder that encircles us;  
Not all the mysteries that in us lie;  
Not all the memories that hang upon,  
And cling around about us now and ever,  
And clothe us in a robe of more than glory’<sup>62</sup> (Poe, 1979: 228-229).

---

<sup>62</sup> “¡Modelo de la antigua Roma! Rico relicario / de excelsa contemplación dejado al tiempo / por  
centurias enterradas de pompa y poder! / A la larga —a la larga- después de tantos días / de cansado  
peregrinaje y ardiente sed, / (sed para las primaveras de sabiduría que en ti yacen) / yo me arrodillo, un  
alterado y sencillo hombre, (entre tus sombras, y así bebo dentro de / mi alma tu grandeza, oscuridad y  
gloria.

¡Inmensidad! ¡Edad y memorias de antigüedad! / ¡Silencio y desolación y oscura noche! / Te  
siento ahora —te siento en tu fuerza-. / ¡Oh! ¡Hechizas más firmemente que cualquier rey de Judá /  
educado en los jardines de Getsemaní! / ¡Seduces con más potencia que la aldea invadida / siempre  
inundada de quietas estrellas!

¡Aquí, donde un héroe cayó, una columna cayó! / ¡Aquí, donde la única águila resplandeció en  
oro / una vigilia de medianoche sostiene el tostado poste! / ¡Aquí, donde las damas de Roma doraron sus  
cabellos / que ondeaban al viento, ahora ondean el junco y la caña! / ¡Aquí, donde en dorado trono el  
monarca se recostó, / se desliza, como un espectro en su casa de mármol, alumbrado por la lánguida luz  
de la luna, / el ligero y silencioso lagarto de las piedras! / ¡Pero permanecen! ¡Estas paredes, estas arcadas  
cubiertas de hiedra, / estas moldeadas bases, estos tristes y ennegrecidos fustes, / estos confusos  
entablamentos, estos desmoronados frisos, / estas rotas cornisas, este desastre, esta ruina, / estas piedras -  
¡ay! Estas grandes piedras- ¿son todas ellas / todas, de la fama y lo colosal dejadas / por corrosivas horas  
al Destino y a mí?

La misma nostalgia por las civilizaciones clásicas se percibe en dos conocidos versos de “To Helen” (1831: “the glory that was Greece / and the grandeur that was Rome” <sup>63</sup>). En “The Coliseum”, nótese, sobre todo, el ambiente de decadencia, de muerte y de pérdida que envuelve todo el poema hasta que, en su última estrofa, Roma toma la palabra y, como las amadas de muchos de sus cuentos, vuelve del más allá para reivindicar su poder. De esta forma, “The Coliseum” y las ruinas que evoca se convierten en uno de los mejores símbolos para representar la mirada gótica que los románticos anglosajones descubrieron en las civilizaciones clásicas.

Entrando ya en la poesía más puramente gótica de Poe, cabe destacar títulos como “The Conqueror Worm” (1842), “The Haunted Palace” (1839), “Spirits of the Dead” (originalmente, “Visit of the Dead”, 1827), “Dream-Land” (1844), “The City in the Sea” (originalmente “The Doomed City”, 1831) o “The Valley of Unrest” (originalmente, “The Valley Nis”, 1831). Asimismo, dentro de esta tendencia gótica puede incluirse también un grupo de poemas en los que se unen amor y muerte (o esa idea de la amada moribunda, que tanto obsesionaba a Poe), incluyendo a veces un escenario tenebroso: “Lenore”, “The Sleeper”, “Annabel Lee” o “Ulalume” pueden encuadrarse dentro de este grupo. Pero quizá el poema de estética gótica que más fama universal reportó a Poe fue “The Raven”, que el mismo autor comentó en el breve ensayo “A Philosophy of Composition”.

“The Raven” fue publicado por primera vez en *The American Review*, en febrero de 1845, tras haber sido rechazado por la *Graham’s Magazine* (la cual, en compensación, y ante el éxito que obtuvo el poema, publicó “The Philosophy of Composition” en 1846). Poe también vendió el poema a otras revistas, de modo que

---

‘¡No todas!’ –el eco me contesta- ‘¡no todas! / Proféticos y recios sonidos, se elevan para siempre / desde nosotras, desde todas las ruinas, para los labios, / como una melodía de *Memnón* al sol. / Regimos los corazones de los hombres más poderosos, regimos / con despótico poder las mentes gigantes. / No somos impotentes –nosotras, descoloridas piedras, / no todo nuestro poder se ha ido, no toda nuestra gloria, / no todo lo maravilloso que nos rodea- / no todos los misterios que en nosotras yacen, / no todas las memorias que se suspenden encima / y se agarran alrededor de nosotras como un traje, / vistiéndonos con un manto de gloria” (Poe, 1981: 109-111).

<sup>63</sup> “La gloria que fue Grecia, y la grandeza que fue Roma”, según la versión del poema a partir de 1841; en publicaciones anteriores los versos rezaban “the beauty of fair Greece / and the grandeur of old Rome”. Las modificaciones de Poe tratan de acentuar precisamente el tono de nostalgia también presente en “The Coliseum”.



apareció, casi simultáneamente con la publicación del *American Review*, en el *Evening Mirror*, en el *Southern Literary Messenger*, en el *New York Daily Tribune* y en el *Broadway Journal*. En estos versos, el narrador cuenta en primera persona la experiencia que tuvo el día en que, leyendo en su biblioteca, donde trataba de distraerse para olvidar a su amada fallecida (Lenore), oyó unos golpes en la puerta. No había nadie, pero los golpes se repitieron. Abrió entonces la ventana, y entró un cuervo que fue a posarse sobre el busto de Palas que presidía la puerta de la biblioteca. El cuervo repetía constantemente “nevermore” (“nunca más”), que posiblemente su anterior dueño le había enseñado. El narrador, divertido al principio, le hace preguntas al cuervo, que le responde invariablemente “nevermore”. Pero, cada vez más intrigado por el efecto de estas palabras, sus preguntas se vuelven más personales, hasta que finalmente el cuervo responde lo que él ya sabía: que nunca más volvería a ver a Lenore.

“The Raven” sigue todos los patrones de la poesía de Poe, con una marcada musicalidad y un intenso sentido del ritmo. Está compuesto por dieciocho estrofas, cada una de ellas de cinco versos de dieciséis sílabas, siendo las últimas de cada estrofa la sentenciosa palabra “nevermore” (por lo menos desde que aparece el majestuoso cuervo en escena; las estrofas de la 1 a la 7, en cambio, terminan con “nothing more”, salvo la segunda estrofa, que cierra con “evermore”). El inquietante estribillo se repite de una forma obsesiva, resonando una y otra vez en la mente del poeta y en la del lector. El cuervo, como señala Poe, es “*emblematical of Mournful and Never-ending Remembrance*”<sup>64</sup>, en este caso, es símbolo de la amada muerta. Pero, al margen de otras cuestiones literarias, especialmente significativa para este estudio es la escena en que aparece el cuervo por primera vez y se sienta sobre el busto de Palas. Poe explica así la simbología:

I made the bird alight on the bust of Pallas, also for the effect of contrast between the marble and the plumage — it being understood that the bust was absolutely *suggested* by the bird — the bust of *Pallas* being chosen, first, as most in keeping with the scholarship of the

---

<sup>64</sup> “Un símbolo del eterno y doliente recuerdo”.

lover, and, secondly, for the sonorousness of the word, Pallas, itself <sup>65</sup>  
(Poe, 1980: 489).

El efecto que desea Poe queda conseguido, y crea, además, una imagen que ha permanecido en la mente de muchos lectores: erudición y sonoridad en medio de un escenario enteramente gótico. En sus versos, los recursos sonoros como la aliteración y la paronomasia logran un simbolismo acústico muy elaborado, y así lo explica detenidamente Roman Jakobson en su ensayo “Lingüística y Poética” (1985: 376-386)<sup>66</sup>. Como señala Jakobson, en “the pallid bust of Pallas” hay un juego de paronomasia fónica (“pallid” y “Pallas” – /pæləd/ y /pæləs/, por una parte; la identificación con el animal, “bird” o “beast”, con el busto, “bust”, por otra –véase el verso 53: “*Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door*”<sup>67</sup>), justifica en un nivel formal la elección de estas palabras. Pero, de una forma consciente o inconsciente, Poe logra llevar su imagen más allá: detrás del contraste entre el blanco del busto y el negro del plumaje, entre la diosa Atenea y el misterioso cuervo, hay también una oposición entre lo racional y lo sobrenatural, que, como se ha comentado ya en anteriores ocasiones, ha tenido mucha fortuna dentro de la literatura gótica. Simbólicamente, la sabiduría representada por Palas<sup>68</sup> se enfrenta a la inesperada presencia de un cuervo que repite insistentemente, y de forma casi profética, la palabra “nevermore”, lo que resulta, cuanto menos, siniestro (literalmente *unheimlich*, en términos freudianos). Es el mismo enfrentamiento que protagonizan el fantasma y el filósofo en la ya comentada carta a Sura de Plinio el Joven (que desempeña un importante papel en *Melmoth the Wanderer*), o incluso el mismo desafío que surge entre

<sup>65</sup> “Hice que el ave se posase sobre un busto de Palas para obtener así un efecto de contraste entre el mármol y el plumaje negrísimo, y como puede comprenderse, el busto me fue *sugerido* por el ave, y elegí el busto de Palas por ser, ante todo, el más en relación con la cultura del amante, y, además, a causa de la sonoridad de la palabra Palas” (Poe, 1955: 86).

<sup>66</sup> En esta parte de su artículo, Jakobson pone de ejemplo “The Raven” de Poe para mostrar la estrecha relación entre sonido y significado en las diferentes técnicas de la rima. Según Jakobson, en el simbolismo acústico es “donde el nexo interno entre el sonido y el significado pasa de latente a patente y se manifiesta del modo más palpable e intenso” (Jakobson, 1983: 386).

<sup>67</sup> “Un pájaro u otra bestia encima del busto esculpido encima de la puerta de mi habitación” (Poe, 1981: 151).

<sup>68</sup> Recuérdese también la importancia que tenía la figura de Palas Atenea (o Minerva) en la obra de Margaret Fuller (*vid.* González-Rivas Fernández, 2008a: 25-ss.).

el filósofo Apolonio de Tiana y la Lamia que estuvo a punto de devorar a Menipo (según el relato de Filóstrato, *VA.* 4.25). De una forma u otra estos enfrentamientos suelen estar presentes en los relatos de terror, donde la misma realidad conocida queda puesta en duda.

Como se dijo al comienzo de este capítulo, Poe tenía vocación de poeta; y, por este motivo, sus relatos todavía se impregnan de la musicalidad y la simbología que emplea en sus versos, dotando a su prosa de una indudable atmósfera poética. Poemas como “To Helen”, “Coliseum” o “The Raven” son claves en toda la producción literaria de Poe, y en muchas ocasiones siguen también presentes a través de sus relatos.

### 3.- EL MUNDO CLÁSICO EN LOS CUENTOS DE EDGAR ALLAN POE

En apartados anteriores ya se ha comentado la dificultad intrínseca que hay en todo intento de clasificación de los cuentos de Poe, un intento que nunca deja de ser subjetivo y, casi con plena seguridad, inalcanzable. Por otra parte, una división semejante implicaría la fragmentación de la obra de Poe, traicionando así su propia concepción de los cuentos como un todo literario. Por este motivo, para el análisis de los relatos de Poe, se propone, por lo tanto, partir de un estudio temático que permita comentar los cuentos de Poe desde diferentes perspectivas, y no encuadrándolos en categorías cerradas e intransferibles. También se prescindirá del orden cronológico, que limitaría igualmente las posibilidades de estudio que ofrece cada tema en sí. Frente a otras opciones, el enfoque temático permite estudiar el mismo cuento en varios apartados (puesto que pueden converger en él diferentes temas), y es un sistema lo suficientemente flexible como para ampliarse a otros cuentos o temas, según sea el interés de la investigación. Para analizar las relaciones entre lo gótico y lo clásico, se desarrollará ampliamente uno de los temas constantes en la narrativa de Poe, “amor y muerte”, que servirá para mostrar las principales estrategias narrativas que utiliza Poe. Podrían comentarse más relatos, reunidos bajo epígrafes como “la burla y lo grotesco”, “ciencia y fantasía”, “el miedo”, “enigmas y soluciones”, etc., todos ellos temas de gran interés para Poe. No obstante, no es el objetivo de este capítulo abarcar todos los cuentos de Poe (enumerados en el apéndice II, al final de esta tesis), sino ofrecer un

campo de estudio lo suficientemente amplio para analizar el tipo de intertextualidad objeto de atención en este trabajo.

### 3.1.- AMOR Y MUERTE

I asked myself —‘Of all melancholy topics what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?’ Death, was the obvious reply. ‘And when’, I said, ‘is this most melancholy of topics most poetical?’ From what I have already explained at some length the answer here also is obvious— ‘When it most closely allies itself to Beauty: the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover’<sup>69</sup> (“The Philosophy of Composition”, Poe, 1980: 486)

Si bien es cierto que, por lo general, en la literatura gótica el amor suele pasar a un segundo plano, desplazado por una mayor atención hacia lo sobrenatural y lo oculto, hay también algunas obras magistrales en las que el amor se mezcla con asuntos de ultratumba. Es el caso, por ejemplo, del poema “Die Braut von Korinth” (1797), de Goethe, en el cual el personaje femenino regresa de la tumba para entregarse al hombre que sus padres le habían prometido en vida, y llevarse también así la vida de este hombre (recreación vampíresca del relato de Flegón de Trales); o *La morte amoureuse* (1836), relato de Théophile Gautier, la historia de una vampiresa que regresa en su condición de “no muerta” para seducir a un sacerdote. La imagen de la mujer moribunda, casi amortajada, tuvo un gran éxito en el Romanticismo, que encontraron en este motivo la belleza del horror y el placer del sufrimiento<sup>70</sup>. Como ellos, también Poe se vio seducido por la amada muerta, y desarrolló extensamente este tema, tomando

<sup>69</sup> “Me pregunté: ‘De todos los temas melancólicos, según la comprensión universal de la Humanidad, ¿cuál lo es más?’ ‘La Muerte’, era la respuesta natural. ‘¿Y cuándo —volví a preguntarme— el más triste de los temas es el más poético?’ La respuesta vino por sí sola: ‘Cuando va estrechamente ligado a la Belleza; la muerte, pues, de una bella mujer es, sin duda alguna, el tema más poético que existe en el mundo, y los labios más adecuados para un tema semejante son, no cabe negarlo, los de un amante desconsolado’” (Poe, 1955: 84)

<sup>70</sup> Praz (1999: 65-114) analiza varios ejemplos literarios del Romanticismo europeo que van en esta línea estética.

como base una mujer casi fantasmagórica y con ciertos rasgos vampírescos, que es clave en muchos de sus relatos. El tema del amor y la muerte, por tanto, despertó el más vivo interés de los románticos; pero no es exclusivo de la literatura moderna: también los clásicos grecolatinos lo trataron con éxito, y de ello hay ejemplos tanto literarios como mitológicos. Como se verá en este capítulo, Poe representa precisamente esta unión entre el pasado y el presente.

Para entender la obsesión de Poe por la muerte de la amada hay que remitirse a su biografía, y concretamente a las muertes de su esposa y prima Virginia, la de su madre, la de la madre de un amigo y la de su madrastra, personas todas ellas por las que Poe sentía un gran afecto. La mujer amada y moribunda, por tanto, tiene fuertes connotaciones en la mente de Poe, que quedan reflejadas en sus relatos. Por otra parte, como explica Rollason (1984), detrás de esta imagen femenina decadente que acaba muriendo inexorablemente está también presente en el inconsciente masculino un miedo a perder la posición de dominio ante una mujer implícitamente temida como sexualmente activa y, por tanto, amenazante; y, por este motivo, en muchos de los cuentos de Poe (Rollason (1984) estudia en profundidad los casos de “Berenice” y “Morella”, pero también cita “The Fall of the House of Usher” y “The Oval Portrait”) subyace un mismo esquema en el que el protagonista mata a la mujer, literal o simbólicamente, en su intento por controlarla; un intento que resulta fallido, pues esta mujer vuelve desde más allá de la muerte como presencia física o alucinatoria, pero siempre para reafirmarse.

Como se señaló en la introducción de esta tesis, en “Más allá del principio del placer” Freud defendió la hipótesis de una doble pulsión hacia la vida y hacia la muerte, que justifica muchos comportamientos que de otra manera serían inexplicables o contradictorios. Estas dos pulsiones, denominadas por Freud “Eros” y “Thanatos”, se basan en una oposición entre el placer (disminución de estímulos: relajarse, tranquilizarse...) y el displacer (aumento de estímulos, como el estrés producido por exceso de actividad), que lleva a considerar la muerte como la experiencia más placentera posible, puesto que supone la eliminación total de estímulos. Por tanto, puede afirmarse que en la fantasía de la amada muerta converge el doble placer de la vida y la muerte, una idea que logra un gran éxito estético y literario. Sin embargo, partiendo de

esta misma doble pulsión hacia la vida -“Eros”- y hacia la muerte -“Thanatos”-, los cuentos de Poe ofrecen también otra lectura más “romántica” de la resurrección de la amada, que también a veces representa el amor que supera las barreras de la muerte, tal y como se refleja en los poemas “Annabel Lee” y “The Sleeper”. No obstante, como se verá a continuación, cada cuento expone su propia escenificación del amor y de la muerte.

Dentro del marco general del amor y la muerte, en este apartado se hará referencia a siete relatos de Poe que, además de estar temáticamente unidos, han tenido una importante influencia en autores posteriores, como Guy de Maupassant o Marcel Schwob, lo que ha creado una tradición específica dentro del género gótico. Se trata, por una parte, de los cuentos de “Berenice”, “Morella”, “Ligeia”, “The Fall of the House of Usher” y “Eleonora”, que tienen en común un topos literario muy frecuente en las narraciones de Poe: el de la amada muerta que regresa desde su tumba<sup>71</sup>. Por otra parte, y dentro de lo que Misrahi llamó el “grupo de las mujeres”, se incluyen “The Assignment” y “The Oval Portrait”, que también juegan con la pareja de opuestos de amor y muerte, aunque desde otras perspectivas. Dentro de la misma temática podría incluirse también “The Oblong Box”, el cuento de un hombre que, movido por el amor, se decide a viajar en barco, como lo tenía programado, con el cadáver de su esposa guardado en una caja rectangular. Sin embargo, puesto que no es especialmente significativo para el análisis que aquí se lleva a cabo, se ha optado por no incluir su estudio en este capítulo, limitándose tan sólo a los siete cuentos ya mencionados.

Además de cierta influencia de la ironía del gótico alemán, como han señalado Thompson (1973) o Fisher (2007), también se halla en estos cuentos el mismo aire vampiresco<sup>72</sup> que se habían señalado en *Die Braut von Korinth*, de Goethe, y en *La morte amoureuse*, de Gautier, así como en los poemas “Lamia” (1819) o “La Belle Dame Sans Merci” (1819), ambos de Keats, que indagan igualmente en el tema de la mujer vampiresa (el primero de ellos, como el de Goethe, partiendo de un texto clásico,

<sup>71</sup> Un estudio psicoanalítico sobre estos cuentos de Poe puede encontrarse en Cixous (1972). Como la propia Cixous ha señalado, este grupo de cuentos incide en la misma idea del retorno de lo reprimido y lo *unheimlich*.

<sup>72</sup> Tanto Ballesteros (2000: 85-99) como Rollason (1980: 227) han señalado la imagen vampiresca de los personajes de algunos de estos cuentos de Poe, donde se trata el tema del amor y la muerte.

esta vez *La Vida de Apolonio de Tiana*, de Filóstrato). El estudio de estos relatos, así como las referencias a obras literarias posteriores que, en parte, derivaron de ellos, pondrá de manifiesto una cuestión que era de gran interés para los escritores de todas las épocas.

A) “THE ASSIGNATION” (1834)

“The Assignment”, relato publicado por primera vez en 1834 como “The Visionary”<sup>73</sup> y al cual Poe le dio su título definitivo en su versión revisada de 1835, es el primero de los cuentos de Poe en tratar el tema del amor y la muerte, que, como se verá a lo largo de este capítulo, se convirtió en una constante en su narrativa. Es también uno de los pocos cuentos de Poe en los que la muerte se presenta como suicidio<sup>74</sup>, lo que lo hace igualmente destacable dentro de su producción literaria. No obstante, y a pesar de su importancia (es uno de los más valorados por Thomas Olive Mabbott), este relato ha sido sorprendentemente ignorado por la crítica, que, centrada tan sólo en ciertos elementos satíricos (pues Poe originalmente pensaba incluirlo en su colección no publicada de *The Folio Club*, que tenía precisamente en la ironía y la sátira su común denominador), lo ha confinado a un simple relato burlesco (a veces incluso como gótico paródico) de segunda categoría.

De acuerdo con Mabbott, es éste uno de los cuentos de Poe más redondos. En él se cuenta la historia de un amor adúltero entre un hombre y una mujer que acuerdan una cita para morir. La ciudad donde sucede es Venecia, que es también el escenario de “The Cask of Amontillado”. Todo comienza con un paseo en góndola del narrador, que, sin quererlo, es testigo de un fatal accidente: un bebé cae al agua en el Canal de San Marcos. Una mujer, a quien se reconoce como la Marquesa Afrodita, grita aterrada, mientras su marido, Mentoni, con cierta impasibilidad da algunas órdenes para el rescate. De repente, del palacio Ducal, donde la Marquesa Afrodita tenía perdida la mirada, surge la figura de un hombre que salta al canal y salva al niño. Al entregárselo a

<sup>73</sup> “The Visionary”/ “The Assignment” es un cuento que ha tenido muchas modificaciones de autor hasta esta versión final de 1845, que será la que se tenga en cuenta para este análisis; no obstante, se hará referencia a los textos anteriores cuando sea necesario.

<sup>74</sup> El suicidio también aparece en “The Imp of the Perverse”, y quizá también, como una consecuencia “inesperada”, en “William Wilson”.

la mujer, ambos se miran y aprietan sus manos mientras ella murmura: “Thou hast conquered —one hour after sunrise— we shall meet —so let it be”<sup>75</sup> (Poe, 1979: 155). Cuando todo hubo terminado, el narrador ofrece su góndola al “desconocido” (desconocido para el lector, pues el narrador sí lo ha identificado, aunque no quiere confesar quién es). Pero al despedirse, aquel hombre pide al cronista que se presente en su casa al día siguiente, poco después del amanecer. Y así lo hace. Cuando, a la mañana siguiente, sube a su Palazzo, situado a la altura del Gran Canal, queda impresionado por la riqueza y la grandiosidad de sus colecciones de arte. Allí, y tras una breve conversación, el desconocido bebe varias copas de un vino que tenía preparado. La fuerza le abandona entonces, y cae sobre una otomana, al tiempo que un paje irrumpe en el aposento anunciando la muerte de la Marquesa Afrodita. El narrador se da cuenta entonces de todo lo que ha pasado, y se acerca a su anfitrión comprobando que, efectivamente, también él está muerto. La cita del título, por tanto, era para el suicidio, pues sólo en la muerte los dos amantes podían encontrarse y quedar unidos para siempre.

Como puede inferirse a partir del resumen, toda la historia es contada por un narrador que observa los hechos, aunque nunca llega a participar directamente en ellos, ni físicamente (evitándolos o modificándolos) ni mentalmente (interpretándolos o anticipándolos). En lo que respecta a la atmósfera gótica, se recrea a partir de muy diversos elementos: la noche, las impresionantes sombras de la ciudad de Venecia, el desarrollo de la acción dentro de un ambiente tétrico (“deep gloom”; “livid and preternatural day”, Poe, 1979: 152)<sup>76</sup> y una misteriosa cita, que resulta ser en el Más Allá, son algunas de las estrategias que envuelven el relato de Poe en un ambiente gótico y oscuro.

Estudios como los de Benton (1963), Pahl, (1984) o Thompson (1973) han analizado extensamente la figura del desconocido como trasunto de Lord Byron<sup>77</sup>, la identificación del personaje de la Marquesa Afrodita con uno de los amores de juventud de Byron, Mary Chaworth, así como algunos guiños paródicos que apuntan al poeta

<sup>75</sup> “Has vencido... Una hora después de la salida del sol... ¡Así sea!” (Poe, 2007 [1]: 266).

<sup>76</sup> “Aquella oscuridad en un lívido día preternatural” (Poe, 2007 [1]: 263)

<sup>77</sup> Sobre el héroe byroniano en el Romanticismo europeo, véase Praz (1999), capítulo “Las metamorfosis de Satán”.



irlandés Thomas Moore, quien editó *Letters and Journals of Lord Byron* en 1830; pero han dejado de lado otros aspectos literarios que añaden riqueza al relato y abren un gran abanico de lecturas, que permite incluirlo también entre los textos serios y trágicos del autor. Tan sólo algunos autores como Pitcher (1980) o Benjamin Franklin Fisher IV (1973; 1976; 1986) han sacado a la luz mucha de la riqueza literaria contenida en este cuento, que, si bien no es uno de sus relatos más conocidos, sí es un buen ejemplo de la narrativa gótica más seria de Poe.

Entre los muchos temas que podrían analizarse y que, sin embargo, no se han tenido en cuenta en la medida que merecían, está precisamente el de la tradición clásica y sus múltiples manifestaciones, que ocupa un lugar central en la composición de este relato. Algunas cuestiones ya han sido anotadas por Mabbott y Fisher; no obstante, todavía es necesario un análisis aislado de este fenómeno de intertextualidad literaria, que tiene una importancia más funcional que anecdótica, pues, como se verá a lo largo de este comentario, la descodificación de las claves culturales que ofrece Poe a través de sus referencias al mundo grecolatino es fundamental para entender el carácter de los personajes, e incluso para anticipar el trágico final que les espera.

Con respecto a esta intertextualidad entre la narración gótica de Poe y la literatura grecolatina, se hallan diferentes contextos en los que se establece esta relación, como el uso de determinados nombres propios (una estrategia que traslada a los personajes a una dimensión mitológica y divina), el arte (que confronta la vida y la muerte), las metamorfosis (una novedosa forma de intertextualidad), el escenario (donde Antigüedad y modernidad se superponen) y, finalmente, la presencia de la mitología como hipotexto a lo largo de todo el relato. Se tomará sucesivamente cada uno de estos elementos, que a veces se superponen en una suerte de caleidoscopio intertextual.

Al igual que en otros relatos, Poe vuelve a jugar con los nombres de sus personajes, haciendo de ellos una de las principales estrategias para establecer vínculos con el mundo grecolatino. Esta vez el nombre escogido es “Afrodita” (en inglés “Aphrodite”), que designa a la Marquesa de Mentoni. Mabbott señala que “Afrodita” es un nombre común en griego moderno, y que es igualmente utilizado por Benjamin Disraeli en *The Young Duke* (1831). Sin ver una mayor transcendencia, Mabbott

considera incluso que el nombre escogido para la primera versión, Bianca, era mucho más apropiado, como símbolo de pureza. No obstante, la explicación de Mabbott resulta demasiado reducida, pues no tiene en cuenta a la misma diosa griega del amor, Afrodita, que está claramente evocada en el personaje de la Marquesa. Su descripción como “the gayest of the gay –the most lovely where all were beautiful”<sup>78</sup> (Poe, 1979: 152), así como la relación amorosa que tiene con el protagonista, son datos que equiparan inequívocamente a las dos figuras femeninas. La relación conceptual entre la marquesa y la diosa griega se confirma, además, si se tiene en cuenta que en este relato el desconocido ha sido identificado con Lord Byron y la Marquesa con uno de los amores de juventud de éste, Mary Chaworth. Sobre esta pareja dice Poe en sus *Supplementary Marginalia*, que Mary era para Byron “the Egeria of his dreams –the Venus Aphrodite that sprang, in full and supernatural loveliness, from the bright foam upon the storm-tormented ocean of his thoughts”<sup>79</sup> (Poe, SM 12, *The Brevities*, vol.2, p.530)<sup>80</sup>. Finalmente, el personaje de la Marquesa como la diosa Afrodita es fundamental para entender otros juegos literarios del relato, que, como se verá más adelante, comparan a los personajes con dioses clásicos y sus representaciones escultóricas. Por todo esto, y a pesar de las reticencias de Mabbott, puede considerarse que el paso de Bianca a Afrodita, esto es, de la pureza a lo pasional, no sólo no resulta inadecuado, sino que es una decisión realmente acertada, que, además enlaza con otro aspecto de este relato de Poe: el amor apasionado y desmedido, que es lo que lleva a los amantes a la muerte.

Al margen de su nombre, nótese que la descripción de la Marquesa está llena de alusiones clásicas: la misma imagen del jacinto que le sirve al narrador para describir los bucles de la Marquesa (“... her classical head, in curls like those of the young hyacinth”<sup>81</sup>, Poe, 1979: 152) recuerdan al adjetivo “hyacinthine”, que utilizará para describir a Ligeia (en el relato del mismo nombre), y al sustantivo adjetivado “hyacinth”, que se aplicará a Helen (en el poema “To Helen”), términos que en los tres ejemplos remiten a la *Odisea* de Homero, y concretamente a la cabellera de Odiseo

<sup>78</sup> “La más alegre y hermosa de las mujeres –allí donde todas eran bellas-” (Poe, 2007 [1]: 263).

<sup>79</sup> “La Egeria de sus sueños, la Venus Afrodita que surgió, en un amor pleno y sobrenatural, de la brillante espuma en medio del tormentoso océano de sus pensamientos”.

<sup>80</sup> Las posteriores referencias a Venus como obra de arte también insisten en esta misma idea.

<sup>81</sup> “Su clásica cabeza, llena de bucles parecidos al Jacinto joven” (Poe, 2007 [2]: 264).

(“τὸν μέ Ἀθηναίῃ θῆκεν Διὸς ἐκγεγαυῖα / μείζονά τ’ εἰσιδέειν καὶ πασσονα, κάδ δὲ κάρητος / οὔλας ἦκε κόμας, ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας”<sup>82</sup>, Hom.*Od.* 6.229-231). Un poco más adelante, el narrador vuelve a recurrir a una planta (el acanto) y un autor clásico (Plinio el Joven), esta vez para describir los ojos de la Marquesa que, “like Pliny’s acanthus, are ‘soft and almost liquid’”<sup>83</sup> (Poe, 1979: 154). La cita se refiere concretamente a la carta sexta del libro sexto de las Epístolas de Plinio el Joven (Plin. *Ep.*6.6.16), donde, describiendo su casa de la Toscana, Plinio se refiere al acanto que la adorna como “*mollis et paene dixerim, liquidus*”.

La identificación de la marquesa con la diosa griega entra dentro de otra serie de relaciones en los que otros personajes son también relacionados con seres mitológicos. El propio marido de la Marquesa Afrodita es comparado con un sátiro<sup>84</sup> (“Many steps above the Marchesa, and within the arch of the water-gate, stood, in full dress, the Satyr-like figure of Mentoni himself”<sup>85</sup>, Poe, 1979: 153), oponiéndose así radicalmente a la belleza de su mujer, y adoptando también con ello unas connotaciones negativas y grotescas frente a los dos protagonistas de la historia. Con esta identificación se refuerza igualmente la idea de la Marquesa como trasunto de Afrodita, que estaba casada con el poco agraciado Hefesto, y que, como parece sugerirse en el caso de la Marquesa, había tenido un hijo fuera de este matrimonio, Cupido (en esta historia, el bebé que cae al agua, y que muy posiblemente es hijo del joven desconocido). Por tanto, trasladando este mito al cuento de Poe, el marqués Mentoni desempeñaría el papel de Hefesto (el “sátiro” de este relato), mientras que al desconocido (que en relato, como se verá a continuación, también se le adjudica un dios) le correspondería el de Ares, el amante de Afrodita con quien ésta tuvo varios hijos (Eros y Anteros, Deimo y Febo, Harmonía y, según algunas fuentes, también el dios Príapo).

<sup>82</sup> “Entonces le concedió Atenea, la hija de Zeus, aparecer más apuesto y robusto e hizo caer de su cabeza espesa cabellera, *semejante a la flor del jacinto*” (traducción de José Luis Calvo, 2000: 137).

<sup>83</sup> “Como el acanto de Plinio, eran ‘suaves y casi líquidos’” (Poe, 2007 [1]: 265).

<sup>84</sup> Recuérdense otras referencias a los sátiros, como la referencia en “The Fall of the House of Usher” a Pomponio Mela y “the old African satyrs”.

<sup>85</sup> “Varios escalones más arriba que la marquesa y dentro del arco de la compuerta se veía a Mentoni, todavía con su traje de fiesta, semejante a un sátiro” (Poe, 2007 [1]: 264).

Al margen de esta historia mitológica reconstruida, al desconocido se le atribuye “that *Herculean* strength which he has been known to wield without an effort, upon occasions of more dangerous emergency”<sup>86</sup> (Poe, 1979: 156; cursiva de la autora de la tesis), mientras que sus rasgos faciales son comparados con los de la estatua del emperador Cómodo:

Singular, wild, full, liquid eyes, whose shadows varied from pure hazel to intense and brilliant jet- and a profusion of curling, black hair, from which a forehead of unusual breadth gleamed forth at intervals all light and ivory –his were features than which I have seen none more classically regular, except, perhaps, the marble ones of the Emperor Commodus<sup>87</sup> (Poe, 1979: 156).

El personaje de Cómodo es de una gran ambigüedad dentro de la Historia de Roma. Hijo de Marco Aurelio, fue el primero que subió al trono siendo nombrado emperador por su padre; y mientras que la primera etapa de su gobierno, en colaboración con su padre Marco Aurelio, fue, en conjunto, positiva, su labor en solitario derivó hacia las más peligrosas situaciones, equiparándose a crueles emperadores como Calígula o Nerón. Pero, al margen de estos hechos históricos, el personaje de Cómodo, en la medida en que se trata de un emperador romano, se adapta a una estética de “*taedium vitae*”, muy del gusto del Romanticismo, y más tarde recuperada por el Simbolismo francés. Así, la imagen de la Roma imperial aparece también en la obra de autores finiseculares como Oscar Wilde<sup>88</sup>, entre otros, que

---

<sup>86</sup> “Una *hercúlea* fuerza que, en ocasiones de mayor peligro, había desplegado sin aparente esfuerzo” (Poe, 2007 [1]: 267)

<sup>87</sup> “Los ojos, singulares, ardientes, enormes, líquidos, de una tonalidad fluctuando entre el puro castaño y el más intenso y brillante azabache, una profusión de cabello negro y rizado, bajo el cual se destacaba una frente de no común anchura, que por momentos resplandecía como marfil iluminado; tales eran sus rasgos, tan clásicamente regulares que jamás he visto otros semejantes, salvo, quizá, en las imágenes del emperador Cómodo” (Poe, 2007 [1]: 267).

<sup>88</sup> Hay una gran influencia de Huysmans en *The Picture of Dorian Gray*, como se puede ver implícitamente en el siguiente fragmento de la novela. “Yet one had ancestors in literature as well as in one’s own race, nearer perhaps in type and temperament, many of them, and certainly with an influence of which one was more absolutely conscious. There were times when it appeared to Dorian Gray that the whole of history was merely the record of his own life, not as he had lived it in act and circumstance, but as his imagination had created it for him, as it had been in his brain and in his passions. He felt that he

encontraron en este período un interesante momento histórico para la recreación literaria, cercano a la belleza decadente del “*taedium vitae*” y alejado de los motivos más clásicos. Es justamente por esto por lo que la etiqueta de “decadente”, que se aplicó a la literatura latina a partir de Lucano, se utilizó también para describir a estos poetas modernos de finales del siglo XIX<sup>89</sup>. El mismo Poe vuelve a recurrir a emperadores romanos en otros cuentos, como en Metzengerstein, donde en dos ocasiones diferentes el protagonista es comparado con Calígula y con Nerón<sup>90</sup>, respectivamente. Poco a poco, por tanto, Poe configura una visión de un mundo clásico ya tardío, que va impregnando el conjunto de sus cuentos.

Junto a esta naturaleza heroica y humana, también el desconocido está impregnado de cierto aire divino, pues se adornaba “with the mouth and chin of a

---

had known them all, those strange terrible figures that had passed across the stage of the world and made sin so marvellous and evil so full of subtlety. It seemed to him that in some mysterious way their lives had been his own. The hero of the wonderful novel that had so influenced his life had himself known this curious fancy. In the seventh chapter he tells how, crowned with laurel, lest lightning might strike him, he had sat, as Tiberius, in a garden at Capri, reading the shameful books of Elephantis, while dwarfs and peacocks strutted round him and the flute-player mocked the swinger of the censor; and, as Caligula, had caroused with the green-shirted jockeys in their stables and supped in an ivory manger with a jewel-frontleted horse; and, as Domitian, had wandered through a corridor lined with marble mirrors, looking round with haggard eyes for the reflection of the dagger that was to end his days, and sick with that *ennui*, that terrible *taedium vitae*, that comes on those to whom life denies nothing; and had peered through a clear emerald at the red shambles of the circus and then, in a litter of pearl and purple drawn by silver-shod mules, been carried through the Street of Pomegranates to a House of Gold and heard men cry on Nero Caesar as he passed by; and, as Elagabalus, had painted his face with colours, and plied the distaff among the women, and brought the Moon from Carthage and given her in mystic marriage to the Sun” (Wilde, 2003: 138-139). Como puede observarse, este fragmento centra su atención en la estética decadente que, por lo menos desde la mirada del siglo XIX, se ve inherente a la época de la Roma imperial. Recuérdense además que el libro amarillo que tanto fascina a Dorian Gray suele identificarse convencionalmente con la novela *A Rebours*, otro importante dato que enlaza ambas obras. No obstante, como acertadamente me ha señalado el doctor Christopher Rollason, existe una diferencia muy significativa entre los textos de Huysmans y Wilde: en el capítulo séptimo de *A Rebours* no aparece ninguna mención a emperadores romanos, sino que se centra sobre todo en teólogos paleocristianos - ¿quizá hay alguna intencionalidad por parte de Wilde?-. Las imágenes recreadas de Tiberio y Calígula, sin embargo, recuerdan más a los retratos dibujados por Suetonio en sus biografías. En cuanto a los personajes citados, nótese que Heliogábalo aparece también citado en un cuento de Poe, “Four Beast in One”, en referencia a las crueldades del mundo antiguo. Todas estas menciones y referencias cruzadas demuestran, una vez más, que la intertextualidad con la Antigüedad clásica forma parte de un complejo sistema literario en forma de red, en el que surgen motivos, obras y autores que acaban siendo recurrentes dentro de una determinada estética o tendencia.

<sup>89</sup> Vid. García Jurado (2001-2003: 149-151)

<sup>90</sup> La comparación con Nerón sólo aparece en la primera versión del cuento (texto A, en la edición de Mabbott). No obstante, el incendio final del cuento no deja de tener ciertas reminiscencias neronianas, dignas de consideración.

deity”<sup>91</sup> (Poe, 1979: 156). Ese dios, como apunta Fisher (1976), bien podría ser Apolo, un dios que, a partir del poema “The Belvedere Apollo” de Henry Hart Milman (1812) y de la misma estatua de Apolo de Belvedere, también había sido comparado con Byron. Más adelante se verá que en el relato se hace igualmente referencia a una escultura de Apolo, en paralelo con la neoclásica Venus de Antonio Canova (1757-1822). Se va creando así un conjunto escultórico imaginario, espejo de la relación amorosa entre la Marquesa y el desconocido. No obstante, cabe recordar que en la mitología clásica no queda constancia de ninguna relación amorosa entre Apolo y Afrodita, de modo que puede afirmarse que, en realidad, Poe, con un material ya conocido, está imaginando un nuevo mito.

En “The Assigination” el mundo grecolatino también se hace presente a través del arte, que está especialmente presente en el aposento del desconocido, donde éste guarda piezas únicas. El narrador observa toda esta acumulación de objetos de arte, y sus ojos “wandered from object to object, and rested upon none –neither the *grotesques* of the Greek painters, nor the sculptures of the best Italian days, nor the huge carvings of untutored Egypt”<sup>92</sup> (Poe, 1979: 157). Especialmente significativa es la referencia a “los *grotesques* de los pintores griegos”<sup>93</sup>, pues, como se dijo en el capítulo 2, el término “grotesco” se utiliza para hablar de un tipo concreto de representaciones del arte romano, no griego. Poe traslada así una estética romana a Grecia, uniendo ambas en el todo del “mundo clásico”.

Durante la conversación que mantienen el narrador y el desconocido cuando se reúnen por la mañana salen a colación obras de arte de estilos y épocas muy diferentes, y, en este sentido, la charla resulta muy ilustrativa de la presencia del arte grecolatino a lo largo de los siglos:

---

<sup>91</sup> “Su boca y mentón eran los de una deidad”, asegura el narrador (Poe, 2007 [1]: 267).

<sup>92</sup> “La mirada erraba de objeto en objeto, sin detenerse en ninguno, fueran los *grotesques* de los pintores griegos, las esculturas de las mejores épocas italianas, o las pesadas tallas del rústico Egipto” (Poe, 2007 [1]: 268).

<sup>93</sup> La palabra, en cursiva en el original, se ha mantenido tal cual en la traducción de Cortázar, quizá para subrayar su significado como una categoría estética (y no con las características que actualmente tiene el adjetivo “grotesco” fuera de un contexto artístico).

‘... Here, unfinished designs by men, celebrated in their day, whose very names the perspicacity of the academies has left to silence and to me. What think you’, said he, turning abruptly as he spoke —‘what think you of this Madonna della Pietà?’

‘It is Guido’s own!’<sup>94</sup>, I said, with all the enthusiasm of my nature, for I had been poring intently over its surpassing loveliness. ‘It is Guido’s own! —how *could* you have obtained it? She is undoubtedly in painting what the Venus is in sculpture’.

‘Ha!’, said he, thoughtfully, ‘the Venus —the beautiful Venus? — the Venus of the Medici? —she of the diminutive head and the gilded hair? Part of the left arm (here his voice dropped so as to be heard with difficulty), and all the right, are restorations; and in the coquetry of that right arm lies, I think, the quintessence of all affection. Give *me* the Canova! The Apollo, too, is a copy —there can be no doubt of it- blind fool that I am, who cannot behold the boasted inspiration of the Apollo! I cannot help —pity me!— I cannot help preferring the Antinous. Was it not Socrates who said that the statuary found his statue in the block of marble? Then Michael Angelo (*sic.*) was by no means original in his couplet—

*Non ha l’ottimo artista alcun concetto*

*Che un marmo solo in se non circonscriva*<sup>95</sup> (Poe, 1979: 160-161).

<sup>94</sup> Se refiere al pintor italiano Guido Reni (1575-1642).

<sup>95</sup> “(...) Aquí figuran dibujos inconclusos de hombres que fueron celebrados en su día y cuyos nombres han quedado reservados al silencio y a mí, gracias a la perspicacia de las academias. ¿Qué piensa usted —dijo, volviéndose bruscamente mientras hablaba- de esta *Madonna della Pietà*?

- ¡Es la obra de Guido! —exclamé con todo el entusiasmo de mi espíritu, pues había estado contemplando intensamente su incomparable hermosura-. ¡Es la obra de Guido! ¿Cómo pudo usted obtenerla? No cabe duda de que es en pintura lo que la Venus en escultura...!

- ¡Ah! —dijo pensativamente-. Venus... la hermosa Venus... ¿La Venus de Médicis? ¿La de la pequeña cabeza y el resplandeciente cabello? Parte del brazo izquierdo —aquí su voz se tornó tan baja que me costó oírla- y todo el derecho han sido restaurados; pienso que en la coquetería de ese brazo derecho reside la quintaesencia de la afectación. ¡Para mí, la Venus de Canova! El mismo Apolo es una copia... no cabe la menor duda... ¡Oh, estúpido y ciego que soy, incapaz de alcanzar la tan mentada inspiración del Apolo! Perdóneme usted, pero no puedo evitar..., ¡téngame lástima!..., una preferencia por el Antinoo. ¿No fue Sócrates quien afirmó que el escultor encuentra su estatua en el bloque de mármol? En ese caso, Miguel Ángel no se mostró nada original en sus versos:

*Non ha l’ottimo artista alcun concetto*

*Che un marmo solo in se non circonscriva*” (Poe, 2007 [1]: 270).

Ya se han comentado las implicaciones que tiene la alusión a Venus, y concretamente a la Venus de Canova, reflejo de la Marquesa Afrodita. El juego de alternancia entre el nombre griego y el nombre romano contribuye igualmente a esta identificación. Igual función tiene la alusión a Apolo, identificado con el desconocido. Como indica Mabbott (en Poe, 1979: 168), se trata posiblemente del Apolo de Belvedere (“Many people think the statue looks like Lord Byron”<sup>96</sup>), lo que confirma asimismo la identificación del desconocido con el Apolo de Milman, como se comentó anteriormente. Advuértase igualmente que el Apolo de Belvedere era todo un icono de la época neoclásica, y que, por paradójico que pudiera parecer, aquí se presenta como protagonista de una historia esencialmente gótica, un contraste que no ha pasado inadvertido a los estudiosos (como Fisher, 1976: 241, que habla de un “Gothic Apollo” construido por Poe). Frente a Apolo, la referencia a Antinoo es interpretada por Fisher como “a second ‘darker’ art figure (...), to elicit approbation from his real-life counterpart fictionalized in the tale, because the famous Belvedere statue lacks genuine felicitousness between conception and completed work”<sup>97</sup> (Fisher, 1976: 227). Finalmente, la intervención del desconocido termina con una alusión a dos grandes maestros, Sócrates y Miguel Ángel, ambos capaces de ver el arte potencial que hay detrás de un bloque de mármol<sup>98</sup>. Indirectamente también se apunta a Diógenes Laercio, fuente para esta información sobre Sócrates (“ἐλεγέ τε θαυμάζειν τῶν τὰς λιθίνας εἰκόνας κατασκευαζομένων τοῦ μὲν λίθου προνοεῖν ὅπως ὁμοιότατος ἔσται, αὐτῶν δ’ ἀμελεῖ, ὡς μὴ ὁμοίους τῷ λίθῳ φαίνεσθαι”<sup>99</sup>, D.L., 2.33).

<sup>96</sup> “Mucha gente cree que la estatua se parece a Lord Byron”.

<sup>97</sup> “Una segunda figura de arte ‘más oscuro’ (...), para obtener la aprobación de su co-protagonista en la vida real, hecho ficción en el cuento, porque a la famosa estatua Belvedere le falta la genuina felicidad que media entre la concepción y el trabajo acabado”.

<sup>98</sup> Poe ya había comentado esta idea común de Sócrates y Miguel Ángel en una de sus cartas, e incluso había citado los mismos versos en italiano. Hablando sobre Hawthorne, Poe dice lo siguiente: “he is a man of rare genius. A day or two since I met with a sketch by him, called ‘Drowne’s Wooden Image’ –delicious. The leading idea, however, is suggested by Michael Angelo’s couplet:

Non ha l’ottimo artista alcun concetto

Chè a un marmo solo in se non circunscriba

To be sure Angelo half-stole the thought from Socrates” (Poe, 1948: 261).

<sup>99</sup> “Decía que ‘le admiraba ver que los escultores procuraban saliese la piedra muy semejante al hombre, y descuidaban de procurar no parecerse a las piedras” (traducción de Ortiz y Sanz, 1945: 107-108).





“Venus”, de Antonio Canova



“Apolo de Belvedere”,  
escultura helenística

Más adelante, y evocando otra de las culturas itálicas de la Antigüedad, se hace referencia a dos grandes vasos etruscos. También fuera de Grecia y Roma, el narrador hace alusión a los templos de Persépolis y las máscaras que adornan sus cornisas<sup>100</sup>. No obstante, esta referencia sustituye en realidad una alusión al templo de Cibeles, que aparecía en la versión del cuento de 1834, y que después fue eliminada. Para Fisher, este paso del templo de Cibeles al templo de Persépolis es un cambio que reafirma la identificación entre el desconocido y Apolo<sup>101</sup>. Persépolis, además, en la medida en que fue destruida por Alejandro Magno, representa el triunfo de lo griego.

<sup>100</sup> “I felt it, on that eventful morning, still more fully applicable to his moral temperament and character. Nor can I better define that peculiarity of spirit which seemed to place him so essentially apart from all other human beings, than by calling it a *habit* of intense and continual thought, pervading even his most trivial actions –intruding upon his moments of dalliance- and interweaving itself with his very flashes of merriment –like adders which writhe from out the eyes of the grinning masks in the cornices around the temples of Persepolis” (Poe, 1979: 161).

<sup>101</sup> “Deliberately destroyed by fire [Persepolis], it might naturally be associated by our narrator with the Apollo-hero, who compares his existence to the flames in the censers, and whose personality is otherwise fiercely tempestuous... To avoid a too-obvious dependence upon a Byronic source, and to preserve the fiery nature of the hero’s personality, Poe changes his narrator’s thoughts from Cybele to Persepolis, and in doing so he covertly directs weight from the sensual (Cybele) to the concrete (Persepolis). Thus, the

Esta recreación del mundo clásico a través del arte, como una especie de naturaleza muerta, compuesta por cuadros y esculturas, se traslada también a los mismos personajes, que se describen como seres marmóreos que el narrador esculpe. Ya se ha visto cómo el desconocido y la Marquesa se asocian con dos dioses y, a su vez, con dos representaciones escultóricas de estos dioses. Esta metamorfosis en piedra (un recurso claramente ovidiano<sup>102</sup>) no es un motivo más, sino que configura uno de los principales recursos poéticos de este relato<sup>103</sup>.

Es especialmente significativa la comparación de la Marquesa Afrodita con el personaje mitológico de Níobe. Níobe, hija de Tántalo, fue madre de un gran número de hijos. Con frecuencia se vanagloriaba de su prole y su fertilidad, se burlaba, en cambio, de la diosa Leto, que sólo tuvo dos hijos (Artemisa y Apolo). Tal era su soberbia, que llegó a afirmar que ella merecía más altares que Leto. Ante esta ofensa, Artemisa y



“Níobe madre”, escultura helenística

Apolo mataron con flechas a las hijas e hijos de Níobe, con la excepción de Amiclas y de Melibea (esta última desde entonces llamada Cloris, de *χλόρη*, ‘pálida’, pues palideció al presenciar la muerte de sus hermanos). Níobe, sintiendo un gran dolor por la muerte de sus hijos, pidió a Zeus que la convirtiera en piedra. Un torbellino la trasladó entonces al monte Sípilo de Libia, donde se puede ver cómo brotan las lágrimas de una piedra de mármol con forma de mujer.

La comparación entre la Marquesa Afrodita y Níobe ocurre en dos dimensiones diferentes: físicamente, pues la marquesa es caracterizada como una estatua, blanca e inmóvil, que contempla la escena,

y situacionalmente, pues por un momento la marquesa, como Níobe, se enfrenta con la

Byronic lover is no Gothic rakehell, although he may indeed be considered a Gothic Apollo” (Fisher, 1976: 241).

<sup>102</sup> Vid. Hillis (1990).

<sup>103</sup> Sobre las metamorfosis en piedra en la mitología clásica (un tema tan del gusto Ovidiano), véase Buxton (2009), capítulo 7: “The human aetiology of landscape”.

posible muerte de su hijo, y queda petrificada ante esa idea. Se materializa así la metamorfosis en piedra que ocurre en el mito:

She stood alone. Her small, bare and silvery feet gleamed in the black mirror of marble beneath her. Her hair, not as yet more than half loosened for the night from its ball-room array, clustered, amid a shower of diamonds, round and round her classical head, in curls like those of the young hyacinth. A snowy-white and gauze-like drapery seemed to be nearly the sole covering to her delicate form; but the mid-summer and midnight air was hot, sullen, and still, and no motion in the statue-like form itself, stirred even the folds of that raiment of very vapour which hung around it *as the heavy marble hangs around the Niobe*<sup>104</sup> (Poe, 1979: 152-153. Cursiva de la autora de la tesis).

Nótese la insistencia en la palidez de la mujer y la referencia a la Marquesa como una “statue-like form”. La misma túnica y los pliegues de la vestidura son también una clara evocación al mundo clásico. La imagen continúa cuando, un minuto después, el desconocido se lanza al agua rescatando al niño y devolviéndolo a los brazos de su madre. Hay entonces una nueva metamorfosis, en la que la marquesa, trasunto de Níobe, vuelve a la vida, y recupera el color:

Yes! Tears are gathering in those eyes –and see! The entire woman thrills throughout the soul, and the statue has started into life! The pallor of the marble countenance, the swelling of the marble bosom, the very purity of the marble feet, we behold suddenly flushed over with a tide of ungovernable crimson; and a slight shudder quivers

---

<sup>104</sup> “La marquesa permanecía sola. Sus diminutos y plateados pies desnudos resplandecían en el negro espejo de mármol que pisaba. Su cabello, que conservaba a medias el peinado del baile, rodeaba entre una lluvia de diamantes su clásica cabeza, llena de bucles parecidos al jacinto joven. Una túnica alba como la nieve y semejante a la gasa parecía ser la única protección de sus delicadas formas; pero el aire estival de aquella medianoche era caliente, denso, estático, y aquella imagen estatuaría tampoco hacía el menor movimiento que alterara los pliegues de la vestidura como de vapor que la envolvía, *tal como el pesado mármol envuelve la imagen de Niobe*” (Poe, 2007 [1]: 265).

about her delicate frame, as a gentle air at Napoli about the rich silver  
lilies in the grass<sup>105</sup> (Poe, 1979: 154-155).

En definitiva, hay suficientes pruebas para afirmar que la figura de la Marquesa Afrodita ha sido elaborada por el narrador tomando como fuente de inspiración el mundo clásico, que está presente en casi todas las apariciones de la protagonista en el relato.

La Marquesa Afrodita no es el único personaje “transformado” en estatua. Además de su identificación con el Apolo de Belvedere, el desconocido también es comparado con una figura inerte por el narrador, que rememora para ello unos versos de *The Tragedy of Bussy d’Ambois*, del dramaturgo inglés George Chapman (1559-1634):

My glance fell from the painting to the figure of my friend, and the  
vigorous words of Chapman’s *Bussy D’Ambois*, quivered instinctively  
upon my lips:

*He is up  
There like a Roman statue! He will stand  
’Till Death hath made him marble*<sup>106</sup> (Poe, 1979: 165).

De alguna forma, el recurso poético de las transformaciones en mármol y el contraste implícito entre la piedra exánime y la vida de los protagonistas anticipan la muerte final de ambos, una idea presente tanto en el mito de Níobe como en los versos de Chapman, y reforzada igualmente por el resto de alusiones a representaciones escultóricas. Va, por tanto, mucho más allá de la simple intención irónica que le

---

<sup>105</sup> “Sí, las lágrimas se agolpaban en sus ojos, y de pronto todo el cuerpo de aquella mujer se estremeció con un temblor que le venía del alma... ¡Y la estatua recobró vida! Vi súbitamente cómo la palidez marmórea de sus facciones, el alentar de su seno y la pureza de sus blancos pies se anegaban en una incontenible marea carmesí. Y un leve temblor agitó su delicado cuerpo, como la brisa gentil de Nápoles agita los plateados lirios en el campo” (Poe, 2007 [1]: 265).

<sup>106</sup> “Mis ojos pasaron de la pintura a la figura de mi amigo, y las vigorosas palabras del *Bussy d’Ambois* de Chapman subieron instintivamente a mis labios:

*Está erguido  
Como una estatua romana. ¡Y así permanecerá  
Hasta que la muerte lo haya vuelto mármol!”* (Poe, 2007 [1]: 274)

atribuye Thompson (1973: 127), que sólo ve en estas estatuas el reflejo de la artificiosidad de los personajes. Adviértase también que la recreación de los personajes como estatuas sumerge al lector en una estética clásica, e incluso podría decirse clasicista, que en este caso no sólo no se opone a la narrativa gótica, sino que contribuye a ella de una forma muy significativa, configurando un escenario donde reinan la falta de vida y la desolación, tan del gusto de este “Dark Romanticism”. Por otra parte, no será ésta la única vez que Poe utilice el arte para representar ese juego simultáneo entre la vida y la muerte: en 1842 su cuento “The Oval Portrait” (titulado originalmente “Life in Death”) ahondará también en esta misma idea, que, además, como señala Fisher (1976: 228) enlaza con la concepción romántica del arte que Keats plasmó en poemas como “Ode on a Grecian Urn”.

La recreación del mundo clásico en “The Assignment” se completa en este cuento con el escenario en el que se mueven los personajes, una suerte de Hades donde la muerte vuelve a ser la protagonista. Ya al comienzo del cuento, el narrador define Venecia como “Elysium of the sea” (“Elíseo del mar”), creando así un pasaje paradisiaco ubicado en el más allá pagano, que resulta muy adecuado para los dioses y los personajes mitológicos que irán apareciendo. Este mismo Elíseo está rodeado de “Palladian palaces”, en referencia a los diseños de Andrea Palladio, inspirados precisamente en las formas griegas y romanas. Poco a poco, se reconstruye un Hades romano. En este escenario es donde aparece la góndola en la que viaja el narrador, descrita como una “funereal gondola”, una imagen que evoca a otro de los habitantes del Hades: el barquero Caronte. Esta idea, a su vez, se ve reforzada por el supuesto nombre que iba a adoptar el narrador dentro de la no publicada colección *Tales of the Folio Club*, Mr. Convolvulus Gondola. Y éste es, efectivamente, el papel del narrador: el de guiar a los dos personajes (y al lector con ellos) hacia la muerte final, sin intervenir de ninguna forma en este destino inevitable.

Hasta el momento, en el relato de Poe, pasado y presente conviven de forma simultánea, y, sin ninguna división temporal, se hallan alusiones a mitos clásicos, obras renacentistas y neoclásicas, y las recreaciones del propio Poe compartiendo espacio y tiempo en “The Assignment”. Esto se extiende también a otras culturas y estilos, que acaban convergiendo en otro de los escenarios clave del cuento: el aposento del

desconocido, convertido en una especie de *melting pot* histórico y artístico. Sorprendido ante esta curiosa mezcla, Mabbott (en Poe, 1979: 168) señala que “it is significant that Poe, who had seen few great pictures or sculptures, perceived that the best works of art can be grouped together harmoniously, without regard to schools”<sup>107</sup>. Es así como el protagonista del cuento describe esta armonía:

‘To dream’, he continued, resuming the tone of his desultory conversation, as he held up to the rich light of a censer one of the magnificent vases— ‘to dream has been the business of my life. I have therefore framed for myself, as you see, a bower of dreams. In the heart of Venice could I have erected a better? You behold around you, it is true, a medley of architectural embellishments. The chastity of Ionia is offended by antediluvian devices, and the sphinxes of Egypt are outstretched upon carpets of gold. Yet the effect is incongruous to the timid alone. Proprieties of place, and especially of time, are the bugbears which terrify mankind from the contemplation of the magnificent. Once I was myself a decorator; but that sublimation of folly has palled upon my soul. All this is now the fitter for my purpose. Like these arabesque censers, my spirit is writhing in fire, and the delirium of this scene is fashioning me for the wilder visions of that land of real dreams whither I am now rapidly departing’<sup>108</sup> (Poe, 1979: 165-166).

---

<sup>107</sup> “Es significativo que Poe, que había visto pocas de las grandes pinturas y esculturas, percibiera que las mejores obras de arte pudieran ser agrupadas juntas de una forma armoniosa, sin depender de las escuelas”.

<sup>108</sup> “-Soñar- continuó, recobrando el tono de su inconexa conversación-, soñar ha constituido el fin de mi vida. Por eso he construido, como ve usted, este lugar para los sueños. ¿Podría haber creado uno mejor en pleno corazón de Venecia? Ciertamente lo que se percibe es una mezcla de ornamentaciones arquitectónicas. La castidad jónica se ve ofendida por las formas antediluvianas, y las esfinges egipcias se tienden sobre alfombras de oro. Sin embargo, el efecto sólo resulta incongruente para un espíritu tímido. Las unidades, las convenciones de lugar y, sobre todo, de tiempo, son los espantajos que aterran a la humanidad y la apartan de la contemplación de las magnificencias. Yo mismo profesé en un tiempo ese rigor, pero semejante sublimación de la locura acabó por estragar mi alma. Lo que ahora me rodea es lo más adecuado a mi propósito. Como esos incensarios de arabescos, mi espíritu se retuerce en el fuego, y el delirio de esta escena me prepara a las visiones más exaltadas de esa tierra de sueños reales hacia donde voy a partir en seguida” (Poe, 2007 [1]: 274-275).

La mezcla del pasado con el presente desde el principio de la narración elimina también fronteras entre lo clásico y lo gótico, que también se entrecruzan en el relato de Poe; una idea que ya ha sido sugerida en parte por Fisher (1976: 241), según el cual “Classical sources often underlie romantic poems; hence, ‘The Assignment’, like ‘Ligeia’, is another of Poe’s deft balancings of the classical and the romantic, which begin with the ‘Palladian’ palaces and end in a welter of horror”<sup>109</sup>.

Pero hay una historia mitológica que prevalece por encima de todas las demás, pues sobre ella gira todo el relato: el mito de Orfeo y Eurídice, uno de los mitos clásicos sobre el amor y la muerte más recreados en la literatura moderna. El mito es evocado ya desde la misma cita inicial:

Stay for me there! I will not fail  
To meet thee in that hollow vale<sup>110</sup> (Poe, 1979: 150).

Estas palabras, pronunciadas por el poeta inglés del siglo XVII Henry King (obispo de Chichester) en el poema “The Exequy”, que compuso para los funerales de su esposa, se repiten de nuevo en el cuerpo del relato. En esta ocasión son rememoradas por el narrador ante el amor incondicional del desconocido por la Marquesa, constituyendo así el recurso literario de la doble cita, en términos de García Jurado. Al igual que ocurre en “The Purloined Letter” (*vid.* Barrios Castro y García Jurado, 2005), que tan sólo incorpora el recurso de la doble cita en las últimas versiones del cuento, Poe no optó por la doble cita en 1834 para “The Visionary”, la primera versión de “The Assignment”; este primer texto, por el contrario, estaba encabezado por otros dos epígrafes, de Goethe y de Schiller, respectivamente, escritos en alemán y con la traducción correspondiente al inglés:

—*Ich habe gelebt, und geliebet.*  
—*Schiller’s Wallenstein*  
I have lived, and I have loved

<sup>109</sup> “Comienzan con los palacios “Paladinos” y terminan en un mar de horror”.

<sup>110</sup> “¡Espérame allá! Yo iré a encontrarte en el profundo valle” (Poe, 2007 [1]: 262).

Und Sterbich denn, so sterbich doch

*Durch sie —durch sie*<sup>111</sup>.

-Goethe

And if I die, at least I die

*With her —with her*<sup>112</sup>

La cita de Henry King (que sustituye el epígrafe de Goethe y Schiller en 1835) acerca al lector mucho más al mito clásico, y a la idea del amante que va a buscar a su amada al más allá. No obstante, todavía se advierte una simple similitud narrativa (el amante que, no pudiendo soportar la muerte de su amada, se propone ir hasta el Hades a buscarla), y no ante una clara evocación del mito clásico. Ésta surge precisamente con un elemento del escenario: un libro que el narrador encuentra casualmente en el aposento del desconocido. Se trata de la obra *Orfeo* (la primera tragedia italiana, especifica el narrador), del poeta Poliziano (1454-1494). En ella hay unos versos subrayados<sup>113</sup>, y, junto a éstos, un poema escrito en inglés<sup>114</sup>, muy en consonancia con el contenido de la tragedia. Se trata del poema de Poe “To One in Paradise”, que se

<sup>111</sup> La transcripción de Goethe es incorrecta, aunque quizá esté reflejando un error del propio Poe. Debería ser *Und sterb Ich denn, so sterb Ich doch*.

<sup>112</sup> *Wallenstein*, de Schiller: “He vivido, y he amado”; Goethe: “Y si muero, por lo menos muero con ella, con ella.”

<sup>113</sup> Por las referencias que da Poe en su relato, los versos a los que se refiere son los siguientes: “Qual sarà mai si miserabil canto / che pareggi el dolor del mio gran danno? / o come potrò mai lacrimar tanto / che sempre pianga il mio mortale affanno? / Starommi mesto e sconsolato in pianto / per fin ch’è cielo in vita mi terrano; / e poi che sì crudele è mia fortuna, / già mai non voglio amar più donna alcuna. / Da qui innanzi io vo’ còrre i fior novelli, / la primavera del sesso migliore, / quando son tutti leggiadretti e snelli: / quest’è più dolce e più soave amore. / Non sia chi mai di donna mi favelli, poi ch’è morta colei ch’ebbe il mio core; chi vuol commercio aver de’ mie’ sermón / di femminile amor non mi ragioni. / Quanto è misero l’uom che cangia voglia / per donna, o mai per lei s’allegra o duole, / o qual per lei di libertà si spoglia / o crede a suo’ sembianti o sue parole! / Che sempre è più legger ch’al vento foglia / e mille volte il dì vuole e disvuole: / segue chi fugge, a chi la vuol s’asconde. / Fanne di questo Giove intera FEDE, che dal dolce amoroso nodo avinto / si gode in cielo il suo bel Ganimede, / e Febo in terra si godea Jacinto; / a questo santo amore Ercole cede, / che vinse i monstri e dal bell’Ila è vinto. / Conforto e maritati a far divorzio, / e ciascun fugga if femminil consorcio” (Poliziano, 1984: 178-180).

<sup>114</sup> Aunque hay un par de manuscritos anteriores, la primera vez que se publica este poema como obra de Poe independiente es el 1 de enero de 1853, en *The Spectator* de Londres, con el título de “The One in Paradise” (vid. Poe, 1979: 211-216). Para la composición de estos versos Poe también tuvo en cuenta la figura de Byron, que es clave en el cuento de “The Assination”.



presenta en este cuento como creación del desconocido<sup>115</sup>. Tanto la obra de Poliziano, como estos versos, se convierten en una referencia clave en todo el relato, pues es el motivo que da sentido a todo lo que hasta el momento habían sido sólo insinuaciones. El pasaje habla por sí mismo:

It was during one of these reveries or pauses of apparent abstraction, that, in turning over a page of the poet and scholar Politian's beautiful tragedy, *The Orpheo*, (the first native Italian tragedy), which lay near me upon an ottoman, I discovered a passage underlined in pencil. It was a passage towards the end of the third act – a passage of the most heart-stirring excitement- a passage which, although tainted with impurity, no man shall read without a thrill of novel emotion –no woman without a sigh. The whole passage was blotted with fresh tears; and, upon the opposite interleaf, were the following English lines, written in a hand so very different from the peculiar characters of my acquaintance, that I had some difficulty in recognising it as his own:

Thou wast that all to me, love,  
For which my soul did pine—  
A green isle in the sea, love,  
A fountain and a shrine,  
All wreathed with fairy fruits and flowers,  
And all the flowers were mine.

Ah, dream too bright to last!  
Ah, starry Hope! that didst arise  
But to be overcast!  
A voice from out the Future cries,  
“On! on!”—but o’er the Past  
(Dim gulf!) my spirit hovering lies

---

<sup>115</sup> La versión del poema publicada por Poe fuera del contexto de este relato exhibe algunas variantes textuales y, sobre todo, omite la última estancia.

Mute, motionless, aghast!

For, alas! alas! with me  
The light of Life is o'er!  
No more—no more—no more—  
(Such language holds the solemn sea  
To the sands upon the shore)  
Shall bloom the thunder-blasted tree,  
Or the stricken eagle soar!

And all my days are trances,  
And all my nightly dreams  
Are where thy grey eye glances,  
And where thy footstep gleams—  
In what ethereal dances,  
By what Italian streams.

Alas! For that accursed time  
They bore thee o'er the billow,  
From Love to titled age and crime,  
And an unholy pillow!—  
From me, and from our misty clime.  
Where weeps the silver willow!<sup>116</sup> (Poe, 1979: 162-163).

116

“Ocurrió que, durante una de esas ensoñaciones o pausas de aparente abstracción, me puse a hojear la hermosa tragedia del poeta y humanista Poliziano, *Orfeo* —la primera tragedia italiana—, que había encontrado a mi alcance sobre una otomana. Al hacerlo, descubrí un pasaje subrayado con lápiz. Correspondía al final del tercer acto, y era un fragmento apasionadamente emocionante, un pasaje que, aunque manchado de impurezas, no podría ser leído por hombre alguno sin despertar en él nuevos estremecimientos y hacer suspirar a las mujeres. Aquella página estaba borrosa de lágrimas recién vertidas y, en la parte en blanco del folio opuesto, leí los siguientes versos en inglés, escritos con una letra tan diferente de la muy singular de mi amigo, que al principio me costó darme cuenta de que era la misma: *Tú fuiste para mí, oh amor, / todo lo que mi espíritu anhelaba, / isla verde en el mar, / fuente y santuario, / con guirnaldas de frutas y flores, / oh amor, que fueron mías. / ¡Ah, hermoso sueño, por hermoso efímero! / ¡Ah, estrellada esperanza que surgiste / para pronto morir! Una voz del futuro me reclama: / -¡Adelante! ¡Adelante!- Mas se cierne / sobre el pasado (¡negro abismo!) mi alma / medrosa, inmóvil, muda. / ¡Ay, ya no está conmigo / la luz de mi existencia! / "Ya nunca... nunca... nunca..." / (así murmura el mar solemne / a las arenas de la playa), / ya nunca el árbol roto dará flores / ni el águila*

Las lágrimas derramadas sobre la página, la cita subrayada, o la escritura notablemente alterada, debido posiblemente a la emoción con que fue redactada la nota, indican que tanto la obra en general, como en particular esta escena del tercer acto, son muy significativas para el protagonista de “The Assignment”, y están reflejando también su propia tragedia. Se confirma así lo que un lector conocedor de la mitología clásica podía haber intuido ya incluso desde la misma cita inicial: que “The Assignment” es una nueva versión del mito de Orfeo y Eurídice, y que, como el mito, trae consigo la muerte final de los amantes. En cuanto a los recursos literarios para establecer esta intertextualidad entre la literatura clásica y el cuento de Poe, de nuevo se halla aquí una etapa (el Renacimiento italiano) que, como fuente de inspiración para el poema escrito por el protagonista, sirve de puente entre el mundo clásico y el Romanticismo de Poe, lo que añade explícitamente una interpretación más del mito y, por tanto, una variable más a tener en cuenta.

Como se ha podido comprobar, la relación compleja con la literatura grecolatina y la cultura clásica no es un simple rasgo erudito que adorna el texto de “The Assignment”, sino uno de los puntos clave sobre los que se articula toda la narración. Tanto los personajes, como el escenario y el desarrollo de la acción se construyen sobre mitos, citas y obras de arte que remiten al mundo clásico, una referencia cultural que ofrece más posibilidades de interpretación al lector que esté familiarizado con ella. En muchos casos (como las alusiones a los mitos de Níobe y Orfeo, o al personaje de Caronte), anticipan incluso la tragedia final, marcada desde el principio por el destino de los protagonistas. En definitiva, en “The Assignment” el mundo clásico vuelve a ponerse al servicio de la literatura gótica.

#### B) “BERENICE” (1835)

---

*muriente alzará su vuelo. / Hoy mis días son vanos / y mis nocturnos sueños / andan allá donde tus ojos grises / miran, donde pisan tus plantas, / ¡oh, en qué danzas etéreas, a la orilla / de itálicos arroyos! / ¡Ay, en qué aciago día / por el mar te llevaron / robándote el amor, para entregarte / a caducos blasones mancillados! / ¡Robándote a mi amor, a nuestra tierra / donde lloran los sauces en la niebla!”* (Poe, 2007 [1]: 269-270)

L'amoureux pantelant incliné sur sa belle  
 A l'air d'un moribond caressant son tombeau<sup>117</sup>  
 (Baudelaire, “Hymne à la beauté”, en *Les Fleurs du Mal*,  
 1857 : vv. 19-20).

El cuento de “Berenice” es uno de los más horribles que escribió Poe, como advirtió alguno de sus críticos<sup>118</sup>, y como el mismo Poe llegó a reconocer. Narra la historia de dos primos, Egeo (en inglés “Aegeus”) y Berenice, que, después de pasar juntos su infancia, se enamoran y deciden casarse. Comienza entonces un cambio en ambos: Berenice enferma y va muriendo poco a poco; Egeo está cada vez más afectado por lo que ha sido diagnosticado como una “monomanía”, obsesiones por algunos detalles que lo llevan al ensimismamiento. Un día se queda extasiado con los dientes de Berenice, y en ellos empieza a pensar obsesivamente cuando Berenice muere, al menos aparentemente. De repente, uno de los criados irrumpe en la habitación, y le dice a Egeo que la tumba de Berenice ha sido profanada, y que han encontrado a la muchacha todavía viva y ensangrentada. Egeo se da cuenta entonces de que está manchado de barro y sangre, y fija su mirada en una cajita que estaba en la biblioteca. La abre y allí descubre los dientes de Berenice<sup>119</sup>, que, en su delirio, él mismo le había arrancado mientras la joven aún respiraba.

<sup>117</sup> “Jadeando el amante sobre su hermosa, el aire / tiene de un moribundo que acaricia su tumba” (traducción de Martínez de Merlo, 2003: 143).

<sup>118</sup> Thomas White dijo que Berenice era “by far too horrible” (Hammond, 1983: 67).

<sup>119</sup> En términos psicoanalíticos, hay aquí una clara evocación al miedo a la *vagina dentata* o a la mujer castradora (presente también, como se explica en varios lugares de esta tesis, en la imagen mitológica de Medusa). Según la *Enciclopedia del Psicoanálisis*, de Ludwig Eidelbert, la “vagina dentata” es una “fantasía en la que, consciente o inconscientemente, la vagina es imaginada como un órgano con dientes, potencialmente peligroso y mordiente (castrador). La vagina es igualada a la boca, fenómeno que también se observa frecuentemente en la fantasía inconsciente de las mujeres frías. La vagina puede representar inconscientemente una boca que muerde, especialmente cuando la envidia del pene y los impulsos de castración vengativa de la pareja son intensos y hay un deseo de morder e incorporar el pene de la misma. La idea de los dientes en la vagina puede usarse también como una negación (*disavowal*) de ‘la castración de la mujer, pues los dientes representan un pene (un falo interno) y una negación de que la mujer no posee pene’. En los hombres las fantasías de *vagina dentata* se acompañan casi siempre de ansiedad de castración, reforzada por el temor de la venganza por las actitudes sádicas hacia el pecho (Lorand y Feldman, 1955)”. Siguiendo esta definición, se puede afirmar que muchas de las mujeres de Poe son representadas como potencialmente “castradoras” (Ligeia, Morella...), algo que en muchos casos viene determinado por la inteligencia que las caracteriza y que, a su vez, las desexualiza a los ojos de los diferentes narradores.

Dentro del relato de “Berenice” hay dos aspectos que giran en torno al mundo clásico, y que, a su vez, constituyen una parte importante del eje de la narración: los nombres de los personajes y una cita en latín atribuida a Ebn Zaiat. En primer lugar, los nombres de Egeo y Berenice tienen claros ecos clásicos. Egeo era el rey de Atenas que se arrojó al mar al pensar que su hijo Teseo había muerto en su lucha con el Minotauro; en realidad, a Teseo se le había olvidado izar las velas de su barco, que era la señal convenida. Berenice es la mujer de Ptolomeo III, que, preocupada por la marcha de su esposo a la guerra de Siria, prometió a Afrodita su cabello, si volvía sano y salvo; cuando su marido hubo regresado, Berenice entregó su cabello a la diosa, y ésta lo convirtió en constelación. En el primer caso, el parecido entre Egeo (personaje de Poe) y el rey de Atenas está probablemente en la precipitación, que a ambos les lleva a la incorrecta interpretación de la muerte (la de Teseo, la de Berenice) y, en consecuencia, a su tragedia final. En cuanto a la Berenice de Poe, tiene en común con la reina de Egipto el sacrificio que hacen por el amado, y que a ambas les arranca una parte de sí mismas (el cabello, los dientes). Con la elección de estos nombres, Poe logra además elevar a sus personajes a la categoría de reyes de la Antigüedad, llevando a un nivel épico una escena doméstica<sup>120</sup>.

El otro motivo que pone de nuevo a los clásicos en escena es la cita en latín con que se encabeza el relato, atribuida al poeta árabe Ebn Zaiat:

Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem,  
Curas meas aliquantulum fore levatas<sup>121</sup>

La cita se repite de nuevo dentro de la misma narración, esta vez formando parte del escenario: es la inscripción de la caja en la que Egeo guarda los dientes de Berenice. La repetición de la cita inicial es un fenómeno que García Jurado (2008a) ha denominado “doble cita”, y que ahonda más en las relaciones intertextuales. Notemos, además, que en este caso interviene una traducción al latín, realizada posiblemente por

<sup>120</sup> Una estrategia que a veces se ha utilizado a la inversa, como en el *Ulyses* de Joyce.

<sup>121</sup> “Me decían mis compañeros que si visitaba la sepultura de mi amada mis aflicciones se aliviarían un poco”.

el propio Poe, y que es precisamente lo que remite al lector a otro aspecto de la Antigüedad: el uso de una lengua clásica.

Los dos mecanismos que se ponen en marcha con la cita de Zaiat (la doble cita y el uso del latín) revelan a Edgar Allan Poe como lector de la literatura gótica, en la que ya se han utilizado las dos estrategias para establecer la intertextualidad con los clásicos grecolatinos. El fenómeno de la doble cita en los relatos de terror comienza de una forma intuitiva en obras como *Melmoth, the Wanderer* (1820), de Charles Maturin (*vid.* González-Rivas Fernández, 2008-2009), donde este recurso revela al lector la transcendencia específica que tiene el texto antiguo en el moderno. Como señala García Jurado (2008a), Poe advirtió las posibilidades de este mecanismo, y las utilizó magistralmente en su cuento “Berenice”, donde la cita inicial cobra todo su sentido cuando aparece escrita en la caja de la biblioteca. De este modo, Poe se convierte en el nexo de unión entre Maturin y autores más modernos, como Schwob, que repite el recurso de la doble cita en su relato “Beatrice” (de título semejante al de Poe)<sup>122</sup>. Poe y Schwob logran así dar carta de identidad a una técnica que, ya en tiempos posteriores, ha llegado incluso a autores populares como Stephen King (que vuelve a citar a Plinio en su conocida novela *It* [Stephen King, 1987: 558]).

Al margen de la doble cita, el uso del latín dentro de la literatura gótica ha demostrado ser una estrategia igualmente recurrente desde las primeras novelas del género, como *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole o *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis. Como ya se ha dicho en otras ocasiones, la lengua latina evoca el Imperio romano, pero también la Iglesia católica. El latín, por tanto, es el denominador común de la lucha entre paganismo y cristianismo, un tema que subyace frecuentemente en la literatura gótica, por lo menos en su primera etapa. En la medida en que es una lengua religiosa, el latín permite entrar en contacto con el más allá, lo que en los términos maniqueístas de la literatura gótica se traduciría tanto en el cielo como en el infierno. El latín es la lengua de la Inquisición, de María Tudor, y de tantas otras personas e instituciones que tienen connotaciones terroríficas en la mente colectiva de los ciudadanos ingleses, lo que explica su uso en la novela gótica. Por otra parte, el latín

---

<sup>122</sup>

*Vid.* González-Rivas Fernández y García Jurado (2008).

es lo desconocido, lo misterioso, lo primitivo; representa esa sociedad arcaica que los góticos tratan de recuperar, un mundo antiguo, lejano, y, por tanto, primigenio. Las palabras de Jesús Palacios (2008: 197-198) resumen de forma muy precisa este hecho:

La magia funciona mejor en latín. Incluso mejor todavía en caldeo, con las inscripciones rúnicas de los antiguos escandinavos, los jeroglíficos egipcios o el lenguaje críptico de los druidas gaélicos... Es decir: la magia funciona gracias a las lenguas muertas. ¿Nunca os habéis preguntado el porqué? ¿Por qué los villanos baratos de los telefilmes satánicos siguen entonando sus invocaciones diabólicas con viejas y gastadas fórmulas de grimorios escritos en latín? ¿Por qué la Bruja de Blair deja signos cuneiformes grabados en los árboles y piedras de su territorio maldito? Más aún. ¿Por qué los personajes de Lovecraft entonan sus cánticos blasfemos para llamar a los Grandes Antiguos en un idioma más viejo que el hombre, tan antiguo y arcano como las primeras estrellas surgidas del caos primordial?

Veamos... ¿Es que los todopoderosos dioses y demonios paganos, criaturas primordiales y diablos bíblicos no entienden el castellano, el inglés o cualquier otro idioma contemporáneo? ¿Acaso no pueden venir simplemente cuando les llamamos en nuestra lengua materna? ¿Hay que consultar forzosamente gruesos diccionarios de latín, hebreo o griego antiguo, que nadie ha tocado desde que dejó la universidad (si alguna vez los tocó allí), para llamar su sobrenatural atención? Pues, por tonto que pueda parecer el asunto, hay una razón fundamental: cuanto más muerta la lengua, más poder contiene la palabra y el signo. Las palabras de poder lo son cuando la gente no las desgasta con su uso y abuso constante. Hasta los términos más magníficos y sobrecogedores acaban por banalizarse, mancillarse y perder todo sentido cuando están en boca de todos a todas horas.

La magia no es demócrata. Es un arte aristocrático y elitista. Las viejas lenguas muertas, las canciones olvidadas, las películas en blanco y negro que nadie ve, los trajes que acumulan polvo inmemorial en el armario del abuelo, las novelas amarillentas amontonadas en las

librerías de segunda mano... Todo eso posee poder. Magia. El poder abismado de los sueños, deseos y placeres de unos pocos. Concentrado, sin mancillar ni dilapidar (Jesús Palacios, 2008: 197-198).

Poe conoce todas estas connotaciones de la lengua latina, y no las desaprovecha. Años más tarde, Schwob tampoco deja pasar esta técnica<sup>123</sup>, y de nuevo recurre a la lengua latina.

C) “LIGEIA” (1838)

... If his path had not been crossed by a being that causes more perplexity to mortal man than ghosts, goblins, and the whole race of witches put together, and that was –a woman<sup>124</sup> (Washington Irving, “The legend of Sleepy Hollow”, 1951: 61).

Ligeia es una hermosa joven de la que se enamora el narrador del relato, una muchacha morena de ojos negros y con una gran cultura<sup>125</sup> (lo primero que se destaca a este respecto es precisamente su conocimiento de las lenguas clásicas: “I have spoken of the learning of Ligeia: it was immense –such as I have never known in woman. In the classical tongues was she deeply proficient, and as far as my own acquaintance extended in regard to the modern dialects of Europe, I have never known her at fault”<sup>126</sup>, Poe, 1979: 315)<sup>127</sup>. A los ojos del amante, Ligeia era, además, una mujer etérea, intangible. Después de su matrimonio, Ligeia enfermó y murió, y el narrador se

<sup>123</sup> Vid. González-Rivas Fernández y García Jurado (2008).

<sup>124</sup> “En su camino no se había cruzado antes con un ser que causara tanta perplejidad a mortales, fantasmas, goblins y a toda la raza de brujas juntas; y ese ser era la mujer”

<sup>125</sup> Rollason (1988: 616-621) ha comparado la figura de Ligeia con la autora Margaret Fuller, conocida también por saber enciclopédico (sobre Margaret Fuller y su formación académica, *vid.* González-Rivas Fernández, 2008a: 18-23).

<sup>126</sup> “He hablado del saber de Ligeia: era inmenso, como nunca lo hallé en una mujer. Su conocimiento de las lenguas clásicas era profundo, y, en la medida de mis nociones sobre los modernos dialectos de Europa, nunca la descubrí en falta” (Poe, 2007 [1]: 307). Nótese como, al igual que en *The Mill on the Floss*, de George Eliot (y que en la vida de la propia Eliot), el conocimiento de las lenguas clásicas es visto como poco femenino o, al menos, como inusitado en una mujer (*vid.* González-Rivas Fernández, 2008a: 118-122).

<sup>127</sup> De esta forma, tanto la mujer como el marido se afirman como conocedores del latín y del griego (algo parecido a lo que ocurre con Usher y el narrador en “The Fall of the House of Usher”).



casó con otra mujer, Lady Rowena, rubia y de ojos azules<sup>128</sup>. Sin embargo, el embrujo de Ligeia es demasiado fuerte para el narrador y su solo recuerdo le hace odiar a su nueva esposa. Lady Rowena también cae enferma y muere, posiblemente a causa de unas gotas que “misteriosamente” se derraman en su bebida. La noche de su muerte, y mientras su cuerpo está aún en la habitación conyugal, el narrador ve en varias ocasiones cómo el cuerpo parece revivir, para volver a caer luego inerte y frío. Finalmente, la amada despierta, pero ya no es Lady Rowena, sino Ligeia.

En el relato de “Ligeia” pueden rastrearse algunas referencias al mundo clásico. El mismo nombre de la protagonista (que Poe ya había utilizado en su poema “Al Aaraaf”) se presta a ello, y así Knapp ve en él una copia de Ligea (*sic.*), una ninfa de las *Geórgicas* de Virgilio (4.336). Esta comparación con una ninfa, espíritu de la naturaleza, de los bosques y de las aguas, resulta muy acertada para definir a Ligeia, una mujer etérea (y en este sentido, “desexualizada”, como señala Rollason, 1984), a quien el narrador conoció por primera vez en un pasado remoto y en un paisaje idílico, “in some large, old, decaying city near the Rhine”<sup>129</sup> (Poe, 1979: 310). El nombre de Ligeia parece estar conectado igualmente con el de Ligia (*sic.* en Grimal, 1981, s. v., “sirena”), una de las sirenas de la Antigüedad clásica. Finalmente, en relación con la figura de la sirena, algunos estudiosos (Misrahi, 2002: 181) han encontrado otro precedente literario en Ligea (*sic.*), una sirena que representa la armonía de la naturaleza en el poema *Comus*, de John Milton.

A lo largo del relato hay otras referencias que también hacen pensar en Ligeia como un personaje mitológico del mundo clásico. Ya en los primeros párrafos, se compara a Ligeia con Ashtophet<sup>130</sup> –nombre relacionado posiblemente con Astarté, asimilación fenicia de la diosa del amor, y, por tanto, la homóloga de Venus en Roma y Afrodita en Grecia. Pero las semejanzas con la mitología se observan sobre todo en la

<sup>128</sup> Nótese que esta oposición entre mujer morena (maldad) y mujer rubia (bondad y pureza) es la misma que utiliza George Eliot en *The Mill on the Floss*, para oponer los personajes de Maggie y su prima Lucy.

<sup>129</sup> “En una vasta, ruinoso ciudad cerca del Rin” (Poe, 2007 [1]: 303).

<sup>130</sup> En el nombre de “Ashtophet” Poe ha unido, posiblemente, varias tradiciones: la de la diosa Ashtart (pronunciado “Ashtarté” en países francófonos, pero vocalizado como “Ashtoret” en la Biblia). Es posible, además, que Poe se haya hecho eco del término “tophet”, de la tradición púnica (santuario donde se inmolaban a los niños), que se hizo muy popular en el siglo XIX. Agradezco estas observaciones al profesor José Ángel Zamora (CSIC – Instituto de Estudios Islámicos).

misma descripción que hace de ella el narrador, en la que cada parte del cuerpo descrita termina con una referencia al imaginario clásico. Sólo la figura de Ligeia, dice el narrador, es “more widely divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos”<sup>131</sup> (Poe, 1979: 311), una referencia que a veces se ha identificado con las hijas del rey Anio de Delos (esto es, Elais, Eno y Espermo, que representan, respectivamente, el aceite, el vino y el trigo –*vid.* Grimal, 1981, s. v. “Anio”)<sup>132</sup>. Nótese, además, que en esta referencia, el narrador hace una precisión importante: “Yet”, dice, “her features were not of that regular mould which we have been falsely taught to worship in the classical labors of the heathen”<sup>133</sup> (Poe, 1979: 311). Con esta precisión, Poe admite explícitamente que se está alejando de la lectura tradicional que se ha dado a los clásicos (esto es, de la lectura clasicista), pero no de los clásicos en sí mismos. Hablando de los cabellos de Ligeia, el narrador le aplica el adjetivo homérico “hyacinthine”: “the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses, setting forth the full force of the Homeric epithet, ‘hyacinthine!’”<sup>134</sup> (Poe, 1979: 312); como ya se ha explicado, este término tenía importantes connotaciones para Poe, que lo utilizó también en “The Assignment”, así como en su poema “To Helen” (donde aparece como el sustantivo “hyacinth”). Un poco más tarde, en esta misma descripción, también encuentra un aire helénico en el mentón de Ligeia, comparado con una obra del supuesto escultor Cleómenes: “I scrutinized the formation of the chin —and here, too, I found the gentleness of breadth, the softness and the majesty, the fullness and the spirituality, of the Greek —the contour which the

<sup>131</sup> “Más extrañamente divina que las fantasías que revoloteaban en las almas adormecidas de las hijas de Delos” (Poe, 2007 [1]: 304).

<sup>132</sup> Mabbott lo pone en relación con la obra de Bulwer Lytton *Conversations with an Ambitious Student*, donde aparece una expresión muy semejante: “Oh! Lovelier far than the visions of the Carian, or the shapes that floated before the eyes of the daughters of Delos”. Sobre esto, Mabbott dice que “Bulwer perhaps had in mind visions inspiring the sculptors of the statues of Aphrodite at Cnidus in Caria, and of Apollo and Artemis at Delos” (Mabbott, en Poe, 1979: 331). Esta hipótesis de Mabbott, aunque es difícil de probar, no deja de ser significativa, sobre todo porque vuelve a hacer referencia a Afrodita y a Apolo, los dos dioses “protagonistas” de “The Assignment”.

<sup>133</sup> “Sin embargo, sus facciones no tenían esa regularidad que falsamente nos han enseñado a adorar en las obras clásicas del paganismo” (Poe, 2007 [1]: 304).

<sup>134</sup> “Los cabellos, como ala de cuervo, lustrosos, exuberantes y naturalmente rizados que demostraban toda la fuerza del epíteto homérico: ‘cabellera de jacinto’” (Poe, 2007 [1]: 305).

god Apollo revealed but in a dream, to Cleomenes, the son of the Athenian”<sup>135</sup> (Poe, 1979: 312)<sup>136</sup>. Poe se refiere también a Cleómenes en su *Marginalia* 186<sup>137</sup>, donde compara el arte de la escultura con el drama. Según Pollin (1985: 312), Poe hace referencia a la Venus de Cleómenes en oposición a la Venus de Canova; de modo que, de nuevo, se insiste en la recreación del personaje de Venus-Afrodita, y la historia se desarrolla dentro del mismo marco mitológico que Poe había creado para “The Assignment”.



Venus, de Antonio Canova



Copia de Venus de Médici,  
atribuida a Cleómenes

<sup>135</sup> “Analizaba la forma del mentón y también aquí encontraba la noble amplitud, la suavidad y la majestad, la plenitud y la espiritualidad de los griegos, el contorno que el dios Apolo reveló tan sólo en sueños a Cleómenes, el hijo del ateniense” (Poe, 2007 [1]: 305).

<sup>136</sup> Parece que Cleómenes, hijo de Apolodoro de Atenas, es un nombre falso con el que se firmaban las imitaciones escultóricas. A él se le adjudica la escultura de la Venus de Medici, con quien parece que se está comparando a Ligeia.

<sup>137</sup> “The Greek sculptor chiseled his forms from what he saw before him every day, in a beauty nearer to perfection than any work of any Cleomenes in the world” (Poe, 1985: 312).

Finalmente, el narrador se detiene en los ojos de Ligeia, reflejo de su alma y la fuente de su hechizo, y otra vez recurre a la mitología para expresar su belleza (concretamente a la catasterización de Cástor y Pólux): “Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! they became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest of astrologers”<sup>138</sup> (Poe, 1979: 313)<sup>139</sup>. En definitiva, Ligeia era a la vez ninfa, diosa, y probablemente sirena; un ser mitológico de clara estética griega que acabó cautivando al narrador de este relato.

Junto a estas referencias explícitas, hay otra imagen que funciona implícitamente en la construcción del personaje de Ligeia: la identificación entre Ligeia y Medusa. La imagen de la Gorgona Medusa ocupa un lugar destacado dentro de la iconografía romántica, como explica detalladamente Praz en su conocida obra *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930). Desde la crítica psicoanalítica se ha subrayado la importancia de los atributos más característicos de Medusa, los ojos y el pelo, que ejercen una fuerza castradora en el hombre. Y precisamente son éstos los elementos que ponen en relación la imagen de Medusa con la fisonomía de Ligeia<sup>140</sup>, y se unen a su inteligencia y erudición, igualmente amenazantes. Los ojos de Ligeia, comparados, como se ha visto, con los hijos de Leda, despertaban la admiración de su amante, pero a la vez le creaban desconcierto por el misterio que encerraban, un misterio en el que no podía penetrar:

The hue of the orbs was the most brilliant of black, and, far over them, hung jetty lashes of great length. The brows, slightly irregular in outline, had the same tint. The ‘strangeness’, however, which I found in the eyes, was of a nature distinct from the formation, or the colour, or the brilliancy of the features, and must, after all, be referred to the

---

<sup>138</sup> “¡Aquellos ojos! ¡Aquellas grandes, aquellas brillantes, aquellas divinas pupilas! Llegaron a ser para mí las estrellas gemelas de Leda, y yo era para ellas el más fervoroso de los astrólogos” (Poe, 2007 [1]: 306).

<sup>139</sup> Mabbott señala la posibilidad de que Poe haya encontrado esta referencia a los hijos de Leda (Cástor y Pólux) en *Curiosities of Literature*, de Isaac D’Israeli. Aunque, como ya se ha señalado, Poe sacaba de esta obra muchas de sus referencias a los clásicos, en realidad es difícil pensar que Poe no conociera este mito, o que por lo menos no lo hubiera consultado también en otras fuentes, como el diccionario mitológico de Charles Anthon (versión inglesa del diccionario de Lemprière).

<sup>140</sup> Vid. el estudio de Cixous (1972).

*expression*. Ah, word of no meaning! behind whose vast latitude of mere sound we intrench our ignorance of so much of the spiritual. The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it! What was it — that something more profound than the well of Democritus — which lay far within the pupils of my beloved? What *was* it? I was possessed with a passion to discover<sup>141</sup> (Poe, 1979: 313)

Como si del fruto prohibido se tratase, el protagonista ve en los ojos de Ligeia la llave de la sabiduría que, sin embargo, nunca logró poseer: “how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia’s eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression — felt it approaching — yet not quite be mine — and so at length entirely depart!”<sup>142</sup> (Poe, 1979: 314). Mirar a los ojos a Ligeia era, en definitiva, una experiencia dual de placer y terror, los dos elementos que crean la sublimidad en la estética romántica: “And of such passion I could form no estimate, save by the miraculous expansion of those eyes which at once so delighted and appalled me”<sup>143</sup> (Poe, 1979: 315), dice el narrador.

El otro elemento de la comparación con Medusa, el cabello, también está destacado en la descripción de Ligeia, e igualmente se vuelve a mencionar en otros lugares del texto. Ligeia tenía, como indica el narrador, “raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses”<sup>144</sup> (Poe, 1979: 312). Como se ve, las serpientes

<sup>141</sup> “Los ojos eran del negro más brillante, velados por oscuras y largas pestañas. Las cejas, de diseño levemente irregular, eran del mismo color. Sin embargo, lo ‘extraño’ que encontraba en sus ojos era independiente de su forma, del color, del brillo, y debía atribuirse, al cabo, a la expresión. ¡Ah, palabra sin sentido tras cuya vasta latitud de simple sonido se atrinchera nuestra ignorancia de lo espiritual! La expresión de los ojos de Ligeia... ¡Cuántas horas medité sobre ella! ¡Cuántas noches de verano luché por sondearla! ¿Qué era aquello, más profundo que el pozo de Demócrito que yacía en el fondo de las pupilas de mi amada? ¿Qué era? Me poseía la pasión de descubrirlo” (Poe, 2007 [1]: 305-306).

<sup>142</sup> “Y así cuántas veces, en mi intenso examen de los ojos de Ligeia, sentí que me acercaba al conocimiento cabal de su expresión, me acercaba, aún no era mío, y al fin desaparecía” (Poe, 2007 [1]: 306).

<sup>143</sup> “Y no podía yo medir esa pasión como no fuese por el milagroso deleitarse de los ojos que me deleitaban y aterraban al mismo tiempo” (Poe, 2007 [1]: 307).

<sup>144</sup> “Los cabellos, como ala de cuervo, lustrosos, exuberantes y naturalmente rizados” (Poe, 2007 [1]: 305).

de Medusa son sustituidas aquí por un cuervo negro, esa tétrica ave, tan del gusto gótico de Poe. A pesar de este cambio de motivo, y si bien es cierto que en esta ocasión la monstruosidad de Ligeia se limita al ámbito de la metáfora, Poe ya ha creado un marco de referencia a partir del mito de Medusa, de modo que, establecidos los paralelismos, el personaje de Ligeia asume las connotaciones que se aplican a la Gorgona clásica.

Frente a los rizos de Ligeia, el cabello rubio de Lady Rowena ofrece un contraste poético que advierte al lector de las características amenazantes de la primera amante. Asimismo ocurre con los ojos: oscuros los de Ligeia, azules los de Rowena. Estos contrapuntos le sirven al narrador para volver a fijar la atención en los dos elementos clave de Medusa, la figura mitológica que se esconde tras la mirada de Ligeia.

A partir del Romanticismo la Gorgona Medusa entró a formar parte del imaginario gótico, y así se reflejó también en la literatura. El personaje de Ligeia es un ejemplo de ello, pero no el único. En el capítulo dedicado a George Eliot, y concretamente en el análisis de *The Mill on the Floss*, se volverá a estudiar la figura de Medusa como alter-ego de la pequeña protagonista, Maggie Tulliver. Se verán entonces muchos paralelismos con este caso de Ligeia, que reafirman el uso de esta imagen clásica en la literatura gótica.

El personaje de Ligeia guarda también muchas semejanzas con otras de las amadas que pueblan los cuentos de Poe, como las ya comentadas Marquesa Afrodita y Berenice. El análisis de los personajes de la Marquesa Afrodita y de Ligeia ha permitido observar que, junto a la estética gótica, Poe se ha basado en el mundo grecolatino para describir la belleza de las mujeres amadas, concebidas como diosas u otros seres de la mitología clásica. En los dos casos Poe ha seguido el mismo procedimiento para crear esta imagen femenina. En primer lugar, la elección de los nombres propios marca desde el comienzo el trasfondo clásico de los personajes; si, como dice el proverbio latino, “nomen est omen”, la Marquesa Afrodita y Ligeia están determinadas desde su mismo bautizo literario. No son las únicas: los nombres propios también tiene un papel importante en el cuento de “Berenice”, tanto para la amada, como para el protagonista masculino, Egeo; sin olvidar, claro, a la hermosa Helen, que le trajo al poeta “the glory that was Greece. / And the grandeur that was Rome”. Bautizadas las amadas, Poe las describe con símiles que las comparan con diferentes elementos del mundo antiguo: sus

rasgos se convierten en jacintos, acantos y otros muchos motivos que las dotan de una belleza eminentemente clásica. Finalmente, detrás de cada amada Poe esconde un personaje mitológico: una diosa (Afrodita) y una mortal (Níobe), en el caso de la Marquesa Afrodita; un monstruo (Medusa), en el caso de Ligeia.

También los relatos de “Berenice” y “Ligeia” pueden estudiarse de forma paralela como dos relatos de amor y muerte, o, más concretamente, de un amor que sobrepasa los límites de la muerte. Son muchos los puntos en común entre ambos, y, en realidad, casi se puede hablar de un mismo texto, desde el punto de vista narratológico. Tanto en “Berenice” como en “Ligeia” la amada se convierte en una obsesión del protagonista, que se presenta incluso después de que las protagonistas hayan muerto. El regreso de la amada desde la tumba es el retorno de lo reprimido. En los dos relatos, además, hay un elemento que crea un punto de inflexión en la narración y que constituye el gozne sobre el que giran a la vez los dos estados de amor y muerte: el matrimonio. El momento en que acuerdan su matrimonio, las enfermedades de Berenice y de Egeo empiezan a agudizarse. El matrimonio también precipita a la muerte a Ligeia, y es un nuevo matrimonio (y una nueva muerte) lo que la vuelve a traer a la vida<sup>145</sup>. Otro de los aspectos más significativos que unen los relatos de “Berenice” y “Ligeia” es que en ninguno de los dos casos hay una presencia sobrenatural confirmada, pues ambas historias son contadas por narradores poco fiables (“unreliable narrator”): el primero, debido a un trastorno psicológico y al consumo de opio; el segundo, por estar también bajo los efectos del opio. Con esta estrategia, Poe sitúa la narración en un lugar ambiguo, entre la fantasía y la realidad, que lo acerca al gótico racionalista de la línea de Ann Radcliffe. Además, Poe consigue así ese punto de inflexión del que hablaba Griffith (1987), un cambio en la literatura gótica, que tenderá cada vez más a localizar al Otro (lo desconocido y, por tanto, lo terrorífico) en el propio Yo. En definitiva, Poe

<sup>145</sup> Estas conexiones entre matrimonio y muerte no son nuevas dentro de la literatura: en la mitología clásica ya hay historias que unen los dos elementos (las Danaides, Perséfone), y también hay múltiples ejemplos en la literatura gótica (*Frankenstein*, de Mary Shelley, el relato “The Spectre Bride”, atribuido a William Harrison Ainsworth, o incluso, ya en nuestro siglo, la película de Tim Burton *The Corpse Bride*). Desde un punto de vista psicológico, esta idea de unión indisoluble entre muerte y matrimonio, que tanta fortuna literaria ha tenido, constituye lo que Jung denominó un “Mysterium Coniunctionis”: “La muerte –dice Jung– es también una boda, un *Mysterium Coniunctionis*. El alma alcanza, por así decir, la mitad que le falta, alcanza su plenitud” (citado en Llopis, “El cuento de terror y el instinto de la muerte”, p. 100).

es un autor obsesivo y recurrente, y esto se observa tanto en la temática de sus cuentos, como en sus motivos y en sus juegos de intertextualidad, que en estos casos unen en alianza lo gótico y lo clásico.

D) “THE FALL OF THE HOUSE OF USHER” (1839)

Algo diferente a los dos relatos anteriores es “The Fall of the House of Usher”, uno de los cuentos de Poe que ha tenido más éxito y que ha sido el centro de atención de múltiples análisis críticos. “The Fall of the House of Usher” comienza con la llegada del narrador a la Casa Usher, llamado por su amigo de juventud Roderick Usher, que en ese momento se encuentra muy enfermo, presa de una extraña aflicción nerviosa. La casa tiene un aire siniestro y abandonado que sobrecoge al narrador, al que le llama especialmente la atención una pequeña grieta que se abre a lo largo de una de las paredes. Una vez dentro, comprueba que la atmósfera está igualmente enrarecida. Se presenta ante Roderick, y en el camino conoce también a su hermana Madeline, víctima de una enfermedad cataléptica y ya moribunda. El narrador pasa un tiempo en casa de los Usher, tratando de animar con diferentes actividades a su amigo, pero todo resulta en vano. Un día Madeline muere, y su hermano decide guardar su cadáver en el sótano de la casa, por lo menos durante un tiempo, para evitar que alguien solicite desenterrarla con intenciones científicas (dado lo raro de su enfermedad). Es en ese momento cuando el narrador advierte el sorprendente parecido entre Madeline y Roderick, cayendo en la cuenta de que son gemelos.

En los días siguientes al entierro de su hermana, Roderick se muestra cada vez más inquieto; hasta que una noche, en plena crisis nerviosa, avisa a su amigo. Hay una fuerte tormenta y la casa parece rodeada de una nube de gas. El narrador trata de tranquilizarlo, y le lee para ello unos pasajes de la novela medieval (o pseudo-medieval) *The Mad Trist*, de Sir Launcelot Canning (una obra ficticia, inventada, al igual que su autor, por Poe). Sin embargo, de repente unos ruidos parecen acompañar la lectura de la obra. Roderick, cada vez más nervioso, está absorto y murmura. Confiesa entonces al narrador que cree que ha enterrado viva a su hermana, y que los ruidos que se oyen son su lucha para salir de su enclaustramiento. Nada más hecha esta confesión, se abren las



puertas de la sala, y aparece la figura de Madeline ensangrentada. Con un último aliento de vida, cae encima de Roderick. Éste, aterrorizado, muere también en ese mismo instante. Sólo el narrador logra huir de la casa, antes de que la grieta se ensanche y la mansión se derrumbe por completo.

Aparecen en este relato muchos elementos típicos de la novela gótica que se gestó durante el primer período, hasta 1820: el espacio claustrofóbico de la casa, la ambientación oscura (la noche, la tormenta...) o la inspiración medieval (presente en la ficticia novela de Canning *The Mad Trist*). Incluso el derrumbe final de la casa, con la consiguiente desaparición de la familia, tiene una gran semejanza con *The Castle of Otranto*, de Walpole, que termina con la destrucción del castillo y el fin de una usurpación ilegítima. También tiene elementos comunes a otros relatos, como es el caso de unas insinuadas relaciones incestuosas, que ya aparecieron en cierto modo en “Berenice” (al menos al tratarse de amor entre primos), y que igualmente solían estar presentes o implícitas en las tormentosas historias del siglo XVIII. En “The Fall of the House of Usher”, el incesto constituye uno de los motivos clave de la narración, y parece que se retrotrae muy lejos dentro de la misma familia Usher, lo que justifica, por ejemplo, que “the stem of the Usher race, all time-honoured as it was, had put forth, at no period, any enduring branch; in other words, that the entire family lay in the direct line of descent, and had always, with very trifling and very temporary variation, so lain”<sup>146</sup> (Poe, 1979: 399). En este caso, el tema del incesto está íntimamente unido a otro de los grandes temas de la literatura gótica: el doble o “Doppelgänger”, que aquí se representa en la estrecha relación de los gemelos (en realidad, las dos partes de un todo enfermizo y a punto de sucumbir)<sup>147</sup>:

A striking similitude between the brother and sister now first  
arrested my attention; and Usher, divining, perhaps, my thoughts,  
murmured out some few words from which I learned that the deceased

<sup>146</sup> “La estirpe de los Usher, siempre venerable, no había producido, en ningún período, una rama duradera; en otras palabras, que toda la familia se limitaba a la línea de descendencia directa y siempre, con insignificantes y transitorias variaciones, había sido así” (Poe, 2007 [1]: 323).

<sup>147</sup> De acuerdo con Mabbott (en Poe, 1979: 393), los personajes de este relato están basados en los hermanos James Campbell Usher y Agnes Pye Usher, hijos de actores y amigos cercanos de Poe. Quedaron huérfanos muy pequeños, y no eran muy estables psicológicamente.

and himself had been twins, and that sympathies of a scarcely intelligible nature had always existed between them<sup>148</sup> (Poe, 1979: 410)

Como ya se ha dicho en capítulos anteriores, la idea del doble (que Poe también desarrolla en “William Wilson”, y que toma en parte de la obra de Hoffmann *Los elixires del diablo*) logra un gran éxito en la literatura gótica. A finales del siglo XIX surgieron obras maestras como *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, o *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, dos novelas que giran precisamente en torno al terror del “otro yo”. Ya en la literatura fantástica del siglo XX, hay obras como *El haya de los judíos* (1837), de Annette Von Droste-Hülsoff o *El Golem* (1914), de Gustav Meyrink, dignas herederas del tratamiento gótico que había recibido el concepto de “doppelgänger”. Pero este motivo no es nuevo: ya los clásicos lo desarrollaron ampliamente en su literatura, y su influencia también se deja sentir en algunos de estos autores<sup>149</sup>. Concretamente, el motivo de los hermanos gemelos es tratado por Plauto en la comedia latina, y tiene una gran repercusión en la literatura posterior (vid. García Jurado, 2002a).

En “The Fall of the House of Usher” la idea del doble no se limita a los hermanos: desde el principio del relato también está presente en la misma casa, cuyo reflejo en el sombrío estanque del parque es incluso más inquietante que su visión completa:

I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down—but with a shudder even more thrilling than before— upon the remodelled and

---

<sup>148</sup> “Un sorprendente parecido entre el hermano y la hermana fue lo primero que atrajo mi atención, y Usher, advinando quizá mis pensamientos, murmuró algunas palabras, por las que supe que la muerta y él eran mellizos y que entre ambos habían existido siempre simpatías casi inexplicables” (Poe, 2007 [1]: 335).

<sup>149</sup> Vid. García Jurado 2002b; 2003a; 2003-2004.

inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows<sup>150</sup> (Poe, 1979: 398).

La casa es precisamente la verdadera protagonista de la historia: un espacio siniestro y claustrofóbico que, con una influencia casi sobrenatural, recluye a sus habitantes y los entierra con su destrucción final. La casa es, por tanto, el monstruo de este relato.

“The Fall of the House of Usher” expone uno de las grandes obsesiones de Poe, la del enterramiento en vida. El miedo a la catalepsia, bastante frecuente en su época, y la angustia de ser enterrado vivo se convirtieron en una poderosa fuente para el terror de sus narraciones. Ya se ha visto esta idea en “Berenice”, e igualmente sirvió como tema central para otro de sus relatos más ensayísticos, “The Premature Burial”. En este caso, junto a la catalepsia actúa también la idea del doble: algo de Madeline sobrevivía en Roderick, por lo que ambos, como gemelos, estaban predestinados a morir juntos. El enterramiento de Madeline termina con su aparición ante Roderick como un fantasma ensangrentado y su venganza final. De nuevo, la mujer sometida y anulada (casi un espíritu, en sus primeras descripciones) escapa al control del hombre a través de la muerte, y vuelve del más allá para reclamar justicia.

En lo que respecta a la tradición clásica, “The Fall of the House of Usher” no es uno de los cuentos más representativos de Poe. No obstante, contiene varios datos en el registro clásico y latinista, entre los cuales merece la pena comentar en particular una referencia a Pomponio Mela. El geógrafo latino aparece citado entre las múltiples lecturas que Usher comparte con su narrador, y alude a los sátiros, personajes mitológicos que llamaban la atención de Usher: “there were passages in Pomponius Mela, about the old African Satyrs and Oegipans, over which Usher would sit dreaming for hours”<sup>151</sup> (Poe, 1979: 409). De acuerdo con Mabbot, el narrador se refiere a pasajes como los de Pomponio Mela. *Chor.* 1.48. (“Blemyis capita absunt; uultus in pectore est:

<sup>150</sup> “Empujé mi caballo a la escarpada orilla de un estanque negro y fantástico que extendía su brillo tranquilo junto a la mansión; pero con un estremecimiento aún más sobrecogedor que antes contemplé la imagen reflejada e invertida de los juncos grises, y los espectrales troncos, y las vacías ventanas como ojos” (Poe, 2007 [1]: 322).

<sup>151</sup> “Había pasajes de Pomponio Mela sobre los viejos sátiros africanos y egipcios, con los cuales Usher soñaba horas enteras” (Poe, 2007 [1]: 334).

Satyris, praeter effigiem, nihil humani. Aegipanum quae celebratur, ea forma est. Haec de Africa”<sup>152</sup>) y Pomponio Mela. *Chor.* 3.95 (“Ultra montem uiret collis longo tractu longis litoribus obductus, unde uisuntur patentes magis campi quam ut perspici possint <Aegi> Panum Satyrorumque”<sup>153</sup>). En ambos casos, los sátiros son equiparados con Pan y puestos en relación con África. Cabe destacar que, como se ha visto en otros lugares de esta tesis, las figuras mitológicas de los sátiros y de Pan son frecuentemente utilizadas con connotaciones góticas o fantásticas, en historias como “The Great God Pan”, de Arthur Machen, o incluso “Peter Pan”, de J. M. Barrie<sup>154</sup>. Al margen de estas consideraciones mitológicas, nótese que Pomponio Mela era un autor no contemplado en los cánones escolares, y que, por tanto, estaba dentro de un ámbito de erudición más elitista (un elitismo que mantendrá también, por ejemplo, Arthur Machen al citar a Solino).

Añádase que la biblioteca de Usher parece contener una gran cantidad de obras en latín: entre la docena de libros que el narrador destaca como de interés especial, nada menos que la mitad son obras que aparecieron originalmente en latín (en la mayoría de los casos latín medieval o incluso moderno –piénsese en *The Heaven and Hell* de Swedenborg), y algunos de los títulos se dan directamente en esa lengua: es el caso de los volúmenes *Directorium Inquisitorum*, manual de la Inquisición compuesto en el siglo XIV por el dominicano Eymeric de Gironne [Girona], y *Vigiliae Mortuorum secundum Chorum Ecclesiae Maguntinae*, texto eclesiástico proveniente de Maguncia o Mainz en Alemania. Así, Usher y su amigo, al igual que Ligeia y su marido, comparten el universo del idioma latín y se constituyen como latinistas. Como explica Rollason,

[The] list of the books from Usher's library which he shares with the narrator (and therefore with the reader) ranges over European literature from classical times up to Poe's own day. The books number

<sup>152</sup> “A los blemies les falta la cabeza, la cara está en el pecho. Los sátiros, a excepción de su aspecto, no tienen nada humano. La fisonomía de los egipanes es aquella que se ha divulgado. Esto es África” (traducción de Guzmán Arias, 1989: 39).

<sup>153</sup> “Más allá del monte verdeguea un cerro, opuesto en prolongado espacio a prolongadas costas, desde donde parecen más visibles de lo que pueden ser percibidos normalmente los campos de los egipanes y de los sátiros” (traducción de Guzmán Arias, 1989: 100).

<sup>154</sup> Con respecto a la obra de Barrie, *vid.* Muñoz Corcuera (2008), donde, entre otros aspectos, se muestran las características terroríficas del dios Pan, que quedan reflejadas en el personaje de Peter Pan.

twelve within the text ... They represent seven different geographical provenances and, at least in their originals, four different European languages: Latin (six), French (two), Italian (two), and German (two). We are not told what Roderick (and the narrator) read in —presumably English— translation and what in the various original languages, but both must, at least, have known Latin<sup>155</sup> (Rollason, 2009: 14-15).

E) “MORELLA” (1835)

La imagen de la mujer sigue siendo el hilo conductor del resto de los relatos sobre el amor y la muerte planteados desde una perspectiva gótica. En “Morella” aparece de nuevo la mujer erudita e intelectual, como también en “Ligeia”. Los vastos conocimientos de Morella despiertan la admiración de su marido, pero no consigue ni su amor, ni ser sexualmente atractiva para él. De repente, su salud empieza a empeorar, y su aspecto moribundo, más bello si cabe, produce todavía más rechazo en su marido. Muere al dar a luz a su hija, profetizando el amor que su marido iba a dedicarle una vez que estuviera muerta. La hija de Morella crece sana y tan inteligente como su madre, pero sin nombre. Su padre la adora, y cuida de ella con devoción. Cuando cumple 10 años, su padre se decide a bautizarla; y, casi inconscientemente, pronuncia el nombre de Morella para su hija. En ese mismo instante, la niña cae exánime, mientras exclama “I am here” (“Aquí estoy”). El padre de la niña decide enterrarla junto a su madre; es entonces cuando, sin gran sorpresa, descubre que el sepulcro de la madre está vacío.

Debe advertirse que hay dos versiones distintas de este cuento: una inacabada, del manuscrito de 1835 conservado en la Henry E. Huntington Library, y una segunda (de la que parto para este comentario), que fue publicada en el *Southern Literary Messenger* (abril, 1835). Para este análisis se utilizará una versión de 1848, la última que Poe revisó antes de su muerte. De acuerdo con Mabbott, Poe tomó el nombre de la

---

<sup>155</sup> “[La] lista de libros de la biblioteca de Usher, que éste comparte con el narrador (y, por tanto, con el lector), abarca la literatura europea desde el mundo clásico hasta la misma época de Poe. En el texto se enumeran hasta doce libros (...). Representan siete orígenes geográficos diferentes, por lo menos en sus textos originales, y cuatro lenguas europeas distintas: latín (seis), francés (dos), italiano (dos) y alemán (dos). No se nos dice cuáles de estos libros Roderick (y el narrador) leen en traducción (presumiblemente en inglés), y cuáles leen en las diferentes lenguas originales, pero ambos debían de conocer, por lo menos, el latín”.

protagonista de una joven superdotada española, Juliana Morella (1595-1653), de quien tuvo conocimiento a través del artículo “Women Celebrated in Spain for their Extraordinary Powers of Mind” (en *The Lady’s Book*, septiembre de 1834). En cuanto al argumento, como el mismo Mabbott señala, procede casi por completo del cuento “The Dead Daughter”, de Henry Glassford Bell (*The Edinburgh Literary Journal: or, Weekly Register of Criticism and Belles Lettres*, enero 1831). En este cuento, sin embargo, el traspaso del alma se da de una hermana a otra, que, como en el caso de Morella (madre e hija), también muestran un gran parecido entre sí.

En “Morella” se describe un amor no correspondido, la entrega incondicional de una mujer que no es reconocida ni amada sexualmente, y, finalmente, la venganza por ese desprecio y enclaustramiento (que había sido casi un enterramiento en vida, como el que tanto obsesionaba a Poe). Además, de nuevo aparece la imagen de la mujer inteligente como poco femenina (o por lo menos, como incapaz de despertar el deseo sexual). El narrador se siente inferior a Morella, y desea su muerte. Morella, consciente de lo que ocurría, muere:

I could no longer bear the touch of her wan fingers, nor the low tone of her musical language, nor the lustre of her melancholy eyes. And she knew all this, but did not upbraid; she seemed conscious of my weakness or my folly, and, smiling, called it Fate. She seemed, also, conscious of a cause, to me unknown, for the gradual alienation of my regard; but she gave me no hint or token of its nature. Yet was she woman, and pined away daily<sup>156</sup> (Poe, 1979: 231).

En ningún momento del relato se dice explícitamente de qué muere Morella. Teniendo en cuenta la época, podría tratarse de tuberculosis, una enfermedad que va debilitando al paciente progresivamente. Aunque el nacimiento de la pequeña también hace pensar en una infección postparto. Sin embargo, la decadencia de Morella surge

---

<sup>156</sup> “Ya no podía soportar el contacto de sus dedos pálidos, ni el tono profundo de su palabra musical, ni el brillo de sus ojos melancólicos. Y ella lo sabía, pero no me lo reprochaba; parecía consciente de mi debilidad o de mi locura y, sonriendo, le daba el nombre de Destino. También parecía tener conciencia de la causa, para mí desconocida, del gradual desapego de mi actitud, pero no me insinuó ni me explicó su índole. Sin embargo, era mujer y languidecía evidentemente” (Poe, 2007 [1]: 289).

mucho antes de su enfermedad física, y es casi la respuesta a un deseo del narrador. Morella, como Ligeia o Madeline, es una amenaza, y debe ser eliminada. En el caso de “Morella”, además, el narrador sufre las contradicciones de sus sentimientos cuando reconoce, contrariado, los parecidos entre madre e hija:

Strange indeed was her rapid increase in bodily size –but terrible, oh! Terrible were the tumultuous thoughts which crowded upon me while watching the development of her mental being. Could it be otherwise, when I daily discovered in the conceptions of the child the adult powers and faculties of the woman? –when the lessons of experience fell from the lips of infancy? And when the wisdom or the passions of maturity I found hourly gleaming from its full and speculative eye? When, I say, all this became evident to my appalled senses –when I could no longer hide it from my soul, nor throw it off from those perceptions which trembled to receive it— is it to be wondered at that suspicions, of a nature fearful and exciting, crept in upon my spirit, or that my thoughts fell back aghast upon the wild tales and thrilling theories of the entombed Morella?<sup>157</sup> (Poe, 1979: 234).

En lo que respecta a la tradición clásica, por lo menos tres referencias están en relación con los temas centrales del relato que acaban de comentarse. En primer lugar, destaca la cita de *El Banquete* de Platón<sup>158</sup> con que se abre el texto (en caracteres griegos, según se especifica en la edición crítica de Mabbott):

---

<sup>157</sup> “Extraño, en verdad, era el rápido crecimiento de su cuerpo, pero terribles, ah, terribles eran los tumultuosos pensamientos que se agolpaban en mí mientras observaba el desarrollo de su inteligencia. ¿Cómo no había de ser así si descubría diariamente en las ideas de la niña el poder del adulto y las aptitudes de la mujer; si las lecciones de la experiencia caían de los labios de la infancia; si yo encontraba a cada instante la sabiduría o las pasiones de la madurez centelleando en sus ojos profundos y pensativos? Cuando todo esto, digo, llegó a ser evidente para mis espantados sentidos, cuando ya no pude ocultarlo a mi alma ni apartarla de estas evidencias que la estremecían, ¿es de sorprenderse que sospechas de carácter terrible y perturbador se insinuaran en mi espíritu, o que mis pensamientos recayeran con horror en las insensatas historias y en las sobrecogedoras teorías de la difunta Morella?” (Poe, 2007 [1]: 291).

<sup>158</sup> Poe también parte de las teorías de Platón en su cuento “Diddling”, donde todo el razonamiento se basa en la definición platónica de “hombre” como “bípedo implume” (Poe, 2007 [2]: 462).

*Αὐτὸ καθ' αὐτὸ μεθ' αὐτοῦ, μονοειδὲς αἰεὶ ὄν* PLATO –Symp.<sup>159</sup>

Como bien indica Poe esta vez, la cita pertenece a *El Banquete* de Platón, 211b (aunque deben hacerse algunas correcciones respecto a los acentos: “αὐτὸ καθ' αὐτὸ μεθ' αὐτοῦ μονοειδὲς αἰεὶ ὄν”). En la versión del cuento del *Southern Literary Messenger* Poe escribió esta cita en letras romanas, aunque mantuvo las grafías griegas para el resto de las versiones que hizo. Mabbott también afirma que la cita fue extraída de *Introductions to the Study of the Greek Classic Poets* (1831) de Henry Nelson Coleridge, un texto que Poe también utilizó para muchas otras referencias (como algunas de “Never Bet the Devil Your Head”). Poe traduce esta cita de formas diferentes en el manuscrito inacabado y en la versión final. En el manuscrito inacabado el texto queda traducido como “Itself —alone by itself— eternally one and single” (“El mismo, sólo por sí mismo, eternamente Uno y único”, Poe, 2007 [1]: 287). En cambio, la versión que se publica en el *Southern Literary Messenger* dice “Itself, by itself solely, ONE everlasting, and single” (“El mismo, sólo por sí mismo, UNO eterno y único”). Sin duda la corrección ha mejorado considerablemente la frase, mucho más poética en el segundo caso que en el primero (gracias a estrategias como el adjetivo compuesto “everlasting” o la repetición casi anafórica de “itself”). En cuanto al significado de la frase, obsérvese que cambia según se estudie dentro o fuera de contexto. En un principio, sin más referencias y teniendo en cuenta el contenido del texto al que antecede, se puede interpretar que la frase hace referencia a la unidad<sup>160</sup>, pero también a la soledad que esa unidad implica. Posiblemente la soledad que sentía Morella en una relación que se suponía que debía ser una unión de dos. Sin embargo, Platón está hablando concretamente de la belleza, que es el referente del αὐτό. También en este

<sup>159</sup> Mabbott escribe el griego sin acentos y “mono eides” separado (cuando en realidad debería ser “monoeides”).

<sup>160</sup> La cita, por otra parte, tiene claras connotaciones unitaristas. Recuérdese que el Unitarismo defiende la unidad de Dios, rechazando consiguientemente creencias como la de la Santísima Trinidad. Dentro del Unitarismo, fue fundamental la figura de Emerson, que defendía una religión mucho más intuitiva, basada en la fusión con la naturaleza y en la confianza en el individuo. Se inauguró así una filosofía espiritual que recibió el nombre de “Transcendentalismo”.



caso puede verse una alusión a Morella, como mujer bella. No obstante, en los dos casos el peso de la frase recae sobre la idea de unicidad, que en este relato queda desafiada con la reaparición de “Morella” en la figura de su hija (un nuevo “doppelgänger” de los relatos de Poe)

La segunda referencia al mundo clásico que está estrechamente relacionada con la temática del relato es la alusión a los Pitagóricos y a la *palingenesia*. Aparece por primera vez en el relato como un tema de interés de la protagonista:

The wild Pantheism of Fichte; the modified *παλιγγενεσία* of the Pythagoreans; and, above all, the doctrines of *Identity* as urged by Schelling, were generally the points of discussion presenting the most of beauty to the imaginative Morella<sup>161</sup> (Poe, 1979: 230-231).

Como se sabe, el Pitagorismo fue una escuela esotérica griega basada en las enseñanzas de Pitágoras, y uno de sus principios filosóficos más importantes fue el de la *palingenesia* o *metempsychosis* (esto es, la transmigración de las almas). De acuerdo con esta doctrina, la muerte no era más que la separación entre el alma y el cuerpo. Después de esta escisión, el alma vagaba como un espectro hasta que encontraba un nuevo cuerpo en el que reencarnarse<sup>162</sup>. El comentario inicial del narrador de “Morella”, por tanto, no es casual, sino que anticipa la reencarnación de la madre en la hija que sucede durante el parto: “Yet, as she had foretold, her child –to which in dying she had given birth, and which breathed not until the mother breathed no more- her child, a daughter, lived”<sup>163</sup> (Poe, 1979: 233). El pitagorismo ha estado siempre muy ligado al esoterismo y a movimientos como la Francmasonería o el Rosacruzismo, de los que Poe se hace eco en algunos de sus relatos. La idea de la metempsychosis, en concreto, está presente en cuentos como “Metzengerstein”, “A Tale of the Ragged Mountains” o “The Black Cat”.

---

<sup>161</sup> “El impetuoso panteísmo de Fichte, la modificada *παλιγγενεσία* de los pitagóricos y, sobre todo, las doctrinas de la *identidad* preconizadas por Schelling, eran generalmente los puntos de discusión más llenos de belleza para la imaginativa Morella” (Poe, 2007 [1]: 288).

<sup>162</sup> Téngase en cuenta que muchos símbolos del Pitagorismo se utilizaron en época moderna para la Francmasonería, la Rosacruz y otras asociaciones místicas, con las que Poe estaba familiarizado.

<sup>163</sup> “Sin embargo, como lo había predicho, su hija –a quien dió a luz al morir y que no respiró hasta que su madre dejó de alentar-, su hija, una niña, vivió” (Poe, 2007 [1]: 290).

Por otra parte, el paso del alma de un cuerpo a otro es tratado en clave de humor en “The Loss of Breath”, y, asimismo, sigue presente en el cuento “Beatrice”, de Marcel Schwob, que tiene claras resonancias del humorístico relato de Poe<sup>164</sup>. Nótese, finalmente que el concepto de “metempsícosis” se une en este relato a la superstición (común al mundo clásico y a otras civilizaciones de la Antigüedad) de que nombrar algo o llamarlo supone invocarlo. Por eso, la primera “Morella” se manifiesta al oír su nombre, con la consiguiente muerte de su hija.

Una última referencia al mundo clásico aparece en las últimas palabras que Morella le dice a su marido, antes de morir y de pasar su alma a su hija. Es una promesa de venganza, y en ella Morella utiliza, sin citarlos, textos clásicos. Su discurso es el siguiente (cursiva de la autora de la tesis):

I repeat that I am dying. But within me is a pledge of that affection —ah, how little!— which thou didst feel for me, Morella. And when my spirit departs shall the child live —thy child and mine, Morella’s. But thy days shall be days of sorrow —that sorrow which is the most lasting of impressions, as *the cypress is the most enduring of trees*. For the hours of thy happiness are over; and joy is not gathered twice in a life, as *the roses of Paestum twice in a year*. Thou shalt no longer, then, play *the Teian* with time, but, being ignorant of the myrtle and the vine, thou shalt bear about with thee thy shroud on earth, as do the Moslemin at Mecca<sup>165</sup> (Poe, 1979: 232-233).

Acertadamente, Mabbott ha identificado el primer comentario sobre el ciprés con la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, concretamente la sección 16.60, donde se habla de estos árboles. El paralelismo llega mucho más allá, pues hay también una

<sup>164</sup> Vid. González-Rivas Fernández y García Jurado (2008). Recuérdese también lo ya comentado en el apartado dedicado al cuento de Poe “Berenice”.

<sup>165</sup> “-Repito que me muero. Pero hay dentro de mí una prenda de ese afecto -¡ah, cuán pequeño!- que sentiste por mí, por Morella. Y cuando mi espíritu parta, el hijo vivirá, tu hijo y el mío, el de Morella. Pero tus días serán días de dolor, ese dolor que es la más perdurable de las impresiones, como el ciprés es el más resistente de los árboles. Porque las horas de tu dicha han terminado, y la alegría no se cosecha dos veces en la vida, como las rosas de Pestum dos veces en el año. Ya no jugarás con el tiempo como el poeta de Teos, mas, ignorante del mirto y de la viña, llevarás encima, por toda la tierra, tu sudario, como el musulmán en la Meca” (Poe, 2007 [1]: 290).

relación de contenido: haciendo referencia a un dicho antiguo, Plinio afirma que la madera de un ciprés es “dotem filiae” (“como una dote para una hija”, Plin. *HN.*, 16.60), y, quizá lo más importante, es capaz de renacer de sus propias raíces, o incluso, de aparecer allí donde no se espera:

Et in Aenaria succisa regerminat; sed in Creta quocumque in loco  
 terram mouerit quispiam, nisu naturali haec gignitur protinusque  
 emicat, illa uero etiam non appellato solo ac sponte, maximeque in  
 Idaeis montibus et quos Albos uocant<sup>166</sup> (Plin. *HN.*, 16.60).

El ciprés, como Morella, se resiste a desaparecer. En Grecia y en Roma, además, los cipreses estaban ligados al culto de Plutón, y, por tanto, se asociaban con el Infierno y el Más Allá, una simbología que se ha mantenido en ritos cristianos.

Las otras dos comparaciones se refieren a dos poetas, latino y griego, respectivamente. La referencia a las rosas de Pestum apunta a las *Georgicas* de Virgilio (4.119):

Atque equidem, extremo ni iam sub fine laborum  
 uela traham et terris festines aduertere proram,  
 forsitan et pingues hortos quae cura colendi  
 ornate canerem biferique rosaria Paesti (...) <sup>167</sup> (Verg. *G.* 116-119).

Finalmente, el poeta de Teos es Anacreonte, conocido por sus versos hedonistas y su entrega a los placeres del amor a lo largo de toda su vida. Morella, por tanto, condena a su pareja a no disfrutar ya más de esos mismos placeres, una vez que ella hubiera desaparecido.

---

<sup>166</sup> “También en la isla Aenaria crecen si son cortados; pero en Creta, no sólo aparece alguno de forma natural, brotando hacia arriba ahí donde se remueve la tierra, sino que, incluso cuando no se demanda tal cosa, surge sólo y de forma espontánea, sobre todo en los montes del Ida y en los que se llaman ‘Blancos’”.

<sup>167</sup> “Y cierto, que si al fin de mis labores / no estuviera tocando, y no anhelara / recoger velas y abordar, acaso / el arte aquí cantara del cultivo / y adorno de jardines, y las lindas / rosaledas de Pesto, que dos veces / florecen en el año” (traducción de Espinosa Pólit, 2003: 307).

## F) “ELEONORA” (1841)

A diferencia del resto, es éste un cuento con un final relativamente feliz, aunque dentro de la misma atmósfera gótica y con la presencia de elementos sobrenaturales. De nuevo se trata de una relación entre primos que se aman genuinamente, y cuyo amor pudiera parecer en algún momento incestuoso. Eleonora, como todas las heroínas de este ciclo temático, enferma y muere, dejando a su amado en la más absoluta desesperación. Pero antes le hace prometer amor eterno y exclusivo. Enamorado, el narrador hace el juramento, y se mantiene fiel a su promesa durante un tiempo. Pero entonces conoce a Ermengarde<sup>168</sup>, se enamora de ella, y se casa. En ese momento Eleonora sale de su tumba y, perdonándole, da la bendición a la pareja.

Como puede intuirse, este relato de Poe, quizá uno de los más dulces, tiene muchos elementos autobiográficos. La imagen de la amada moribunda, que en cuentos como “Berenice” o “The Fall of the House of Usher” resultaba terrorífica, pasa a ser ahora un pensamiento tranquilizador y, sobre todo, conciliador. Como se sabe, Virginia siempre había sido una muchacha enfermiza, y su aspecto débil la caracterizó durante toda su corta vida. Su progresivo deterioro está plasmado en parte en este relato; sin embargo, la influencia positiva de su mujer, Virginia, es lo que imprime cierta paz a todo el relato, carente de las venganzas o los efectos siniestros que, en cambio, sí están presentes en otros relatos de Poe.

El cuento de “Eleonora” ha sido uno de los más discutidos, y ha dado lugar a varias interpretaciones diferentes. Mabbott señala por lo menos tres de ellas: una primera según la cual se trata de una historia de reencarnación de Eleonora en Ermengarde (nótese que ambas son comparadas con ángeles serafines); la segunda interpretación opta por una lectura ética, basada en la propia madurez de Eleonora, que decide liberar a su amado de una promesa egoísta que le obligó a hacer cuando era niña (un hecho que se señala explícitamente en el texto: “and she trembled and very bitterly

---

<sup>168</sup> El nombre de Ermengarde también fue utilizado por H. P. Lovecraft en su paródico melodrama “Sweet Ermengarde” (escrito en 1919-1921; publicado en 1943). Es, además, el nombre de varios personajes históricos (Ermengarde de Anjou, Ermengarde de Narbona, etc.).

wept; but she made acceptance of the vow, (for what was she but a child?)”<sup>169</sup>, Poe, 1979: 642); finalmente, algunos estudiosos aluden a la locura del protagonista (que él mismo confiesa al principio del relato: “We will say, then, that I am mad”<sup>170</sup>, Poe, 1979: 638; y más adelante: “as I pass the barrier in Time’s path formed by the death of my beloved, and proceed with the second era of my existence, I feel that a shadow gathers over my brain, and I mistrust the perfect sanity of the record”<sup>171</sup>, Poe, 1979: 642-643), y defienden la idea de que la figura de Ermengarde es realmente una alucinación. Al margen de la ambigüedad, lo que queda claro es que, como en muchos otros cuentos de Poe, se halla aquí de nuevo un narrador poco fiable.

En el cuento de “Eleonora” hay varias referencias al mundo clásico que merece la pena comentar. La misma cita inicial del relato ya remite a una lengua clásica, el latín, aunque su escritor sea Raimundo Llull<sup>172</sup>, filósofo mallorquín del siglo XIII, de tendencias neoplatónicas:

Sub conservatione formae specificae salva anima<sup>173</sup>

Uno de los temas principales, por tanto, vuelve a ser el alma, sobre la que Poe reflexiona en varios de sus cuentos (como el recién comentado “Morella”). Según Mabbott, es casi seguro que Poe encontrara esta cita en la novela *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, donde Llull vuelve a aparecer. Y es posible que así sea, pues está claro que se trata de un tema que despertaba un gran interés entre los escritores románticos: el alma, en su versión neoplatónica. Como ya se ha dicho, Poe tampoco pierde de vista las

<sup>169</sup> “(...) Y tembló y lloró amargamente, pero aceptó el juramento (pues, ¿qué era sino una niña?) y el juramento la alivió en su lecho de muerte” (Poe, 2007 [1]: 284).

<sup>170</sup> “Diremos, pues, que estoy loco” (Poe, 2007 [1]: 280).

<sup>171</sup> “Cuando cruzo la barrera que en la senda del Tiempo formó la muerte de mi amada y comienzo con la segunda era de mi existencia, siento que una sombra se espesa en mi cerebro y duda de la perfecta cordura de mi relato” (Poe, 2007 [1]: 284).

<sup>172</sup> Este filósofo neoplatónico es también una de las fuentes de H. P. Lovecraft, como señala Molina Foix (en Broncano y Hernández de la Fuente, 2008: 49). Lovecraft fue uno de los discípulos literarios de Poe, con quien comparte también algunas de las fuentes clásicas (*vid.* Molina Foix en Broncano y Hernández de la Fuente, 2008: 37-74). Estas afinidades, que pueden incluso ampliarse a otros autores góticos, apuntan ya a un tipo de corpus literario de autores recurrentes de una forma más o menos explícita dentro de esta literatura. Posiblemente la cita venga de *Ars Magna*, que constituye la base filosófica conocida como “lulismo”. Se escribió en 1306, y su texto latino se publicó en 1721.

<sup>173</sup> “El alma se salva conservándose de una forma específica”.

teorías pitagóricas de la transmigración, que también comparten escenario en este cuento. Todas estas ideas filosóficas están igualmente activas en “The Oval Portrait”, que se comentará en el próximo apartado.

Al igual que en otros de sus cuentos, cabe destacar en “Eleonora” el significado clásico de los nombres. El mismo nombre de Eleonora es una variante de Helena (“La griega”), un nombre central en la producción literaria de Poe y que, igualmente, remite a la esencia más pura del mundo clásico. Por otra parte, en la primera versión de la historia (publicada en 1841 para una edición de cuentos para Navidad), se apunta el nombre de “Pyrros” para el narrador-protagonista (“Pyrros is my name”, afirma –Poe, 1979: 638), lo que de nuevo retrotrae al lector a la época clásica. El nombre de “Pyrros” procede del griego “*πυρ, πυρος*” (“fuego”), un sustantivo que desde la primera frase se atribuye implícitamente a este personaje (“I am come of a race noted for vigor of fancy and ardor of passion”<sup>174</sup>, Poe, 1979: 638). Entre los personajes históricos y legendarios que llevan este nombre, destacan Pirro de Epiro, Pirro de Elis e incluso Neoptólemo, hijo de Aquiles, que también fue llamado Pirro hasta los 12 años. Sin embargo, a falta de paralelismos más claros, es más probable que Poe se haya limitado aquí a un juego etimológico, que decidió eliminar en posteriores versiones.

En el primer párrafo del relato vuelve a hallarse una cita en latín, esta vez de un “geógrafo nubio”, cuyo nombre no se especifica. La cita dice así: “*agressi sunt mare tenebrarum quid in eo esset exploraturi*” (“se acercaron al mar de las tinieblas para explorar qué había en él”). Su autor es Gabriel Sionita, un maronita libanés que, además de una versión políglota de la Biblia (París, 1645), publicó una *Geographia Nubiensis* (1619), la traducción de la obra del geógrafo hispanomusulmán El Idrisi. El término “*Mare tenebrarum*” se utiliza para hablar del Océano Atlántico, y Poe lo emplea también en “A Descent into the Maëlstrom”, “Mellonta Tauta” y *Eureka*; una productividad que resulta muy lógica, pues esta frase, sacada de contexto, define justo uno de los principales motores de la novela gótica: el viaje a un mundo de tinieblas y oscuridad.

---

<sup>174</sup> “Vengo de una raza notable por la fuerza de la imaginación y el ardor de las pasiones” (Poe, 2007 [1]: 280).

La mitología clásica aparece en varias ocasiones en el escenario como recurso poético: como metáfora del amor (“We had drawn the God Eros from that wave, and now we felt that he had enkindled within us the fiery soul of our forefathers”<sup>175</sup>, Poe, 1979: 640), como metáfora del movimiento del viento:

And, here and there, ... sprang up fantastic trees, whose tall slender items stood not upright, but slanted gracefully towards the light that peered at noon-day into the centre of the valley ... so that but for the brilliant green of the huge leaves that spread from their summits in long tremulous lines, dallying with the Zephyrs, one might have fancied them giant serpents of Syria doing homage to their Sovereign the Sun <sup>176</sup> (Poe, 1979: 630),

o de su sonido (“The golden and silver fish haunted the river, out of the bosom of which issued, little by little a murmur that swelled, at length, into a lulling melody more divine than that of the harp of Aeolus”<sup>177</sup>, Poe, 1979: 641); o como metáfora del cielo:

And now, too, a voluminous cloud, which we had long watched in the regions of Hesper, floated out thence, all gorgeous in crimson and gold, and settling in peace above us, sank, day by day, lower and lower, until its edges rested upon the tops of the mountains, turning all their dimness into magnificence, and shutting us up, as if forever,

---

<sup>175</sup> “Habíamos arrancado al dios Eros de aquellas ondas y ahora sentíamos que había encendido dentro de nosotros las ígneas almas de nuestros antepasados” (Poe, 2007 [1]: 282).

<sup>176</sup> “Y aquí y allá (...) brotaban fantásticos árboles cuyos altos y esbeltos troncos no eran rectos, mas se inclinaban graciosamente hacia la luz que asomaba a mediodía en el centro del valle (...); de modo que, de no ser por el verde vivo de las enormes hojas que se derramaban desde sus cimas en largas líneas trémulas, retozando con los céfiros, podría habérselos creído gigantescas serpientes de Siria rindiendo homenaje a su soberano, el Sol” (Poe, 2007 [1]: 282)

<sup>177</sup> “Peces de oro y plata frecuentaron el río, de cuyo seno brotaba, poco a poco, un murmullo que culminó al fin en una arrulladora melodía más divina que la del arpa eólica” (Poe, 2007 [1]: 283). En mi opinión, la traducción de Cortazar de *harp of Aeolus* por ‘arpa eólica’ no es del todo acertada, pues Poe no se refiere al instrumento musical conocido como “harpa eólica”, sino al harpa del dios del viento Eolo.

within a magic prison-house of grandeur and of glory<sup>178</sup> (Poe, 1979: 641).

Nótese igualmente la repetición, recurrente en su obra, de “grandeur” y “glory”, que Poe suele aplicar a Roma y Grecia, respectivamente (*vid.* los poemas “To Helen” y “The Coliseum”). Esta comparación del valle con una “prison-house of grandeur and of glory”, que Poe sitúa hacia la mitad del relato, enmarca el resto de las referencias, y logra situar esta historia de fantasmas en un idílico paisaje clásico, que inspira toda la estética del relato.

En relación también con la mitología, se hace mención al acertijo que hace la esfinge a Edipo. En esta ocasión, la referencia no forma parte de la ficción: el narrador la utiliza para desafiar al lector a interpretar su relato (que, como ya se ha dicho, tiene pocos visos de fiabilidad):

We will say, then, that I am mad. I grant, at least, that there are two distinct conditions of my mental existence –the condition of a lucid reason, not to be disputed, and belonging to the memory of events forming the first epoch of my life –and a condition of shadow and doubt, appertaining to the present, and to the recollection of what constitutes the second great era of my being. Therefore, what I shall tell of the earlier period, believe; and to what I may relate of the later time, give only such credit as may seem due; or doubt it altogether; or, if doubt it ye cannot, then play unto its riddle the Oedipus<sup>179</sup> (Poe, 1979: 638-639).

---

<sup>178</sup> “Y una nube voluminosa que habíamos observado largo tiempo en las regiones del Héspero flotaba en su magnificencia de oro y carmesí y, difundiendo paz sobre nosotros, descendía cada vez más, día a día, hasta que sus bordes descansaron en las cimas de las montañas” (Poe, 2007 [1]: 283).

<sup>179</sup> “Diremos, pues, que estoy loco. Concedo, por lo menos, que hay dos estados distintos en mi existencia mental: el estado de razón lúcida, que no puede discutirse y pertenece a la memoria de los sucesos de la primera época de mi vida, y un estado de sombra y duda, que pertenece al presente y a los recuerdos que constituyen la segunda era de mi existencia. Por eso, creed lo que contaré del primer período, y, a lo que pueda relatar del último, conceded tan sólo el crédito que merezca; o dudad resueltamente, y, si no podéis dudar, haced lo que Edipo ante el enigma” (Poe, 2007 [1]: 280-281).



Especialmente bonita y sugerente es la imagen de los asfódelos, que surgen en el valle sustituyendo a las margaritas: “when, one by one, the white daisies shrank away, there sprang up, in place of them, ten by ten of the ruby-red asphodel”<sup>180</sup> (Poe, 1979: 640). Recuérdese que en la Grecia antigua los asfódelos se empleaban para decorar las tumbas de los muertos en las ceremonias fúnebres, pues se creía que los Campos Elíseos estaban cubiertos de esta flor. Dentro de este marco metafórico, se habla también de Eleonora como “una santa en el Eliseo” (que Poe escribe como “Helusion”). Jugando con esta simbología, como indica Mabbott “the asphodels... in ‘Eleonora’ are not pale, as in nature, but red, being transformed by the power of love”<sup>181</sup> (Mabbott, en Poe, 1979: 647). Poe ya había mencionado esta misma flor en el relato de “Berenice”, donde el narrador compara la inestabilidad de su razón con “that ocean-crag spoken of by Ptolemy Hephestion, which steadily resisting the attacks of human violence, and the fiercer fury of the waters and the winds, trembled only to the touch of the flower called Asphodel”<sup>182</sup> (Mabbott, en Poe, 1979: 213); y de nuevo vuelve a aparecer en uno de los poemas de Poe, “The Valley Nis”, esta vez con un significado más claro de muerte.

#### G) “THE OVAL PORTRAIT” (1842)

“The Oval Portrait” no es uno de los cuentos más conocidos de Poe, y sin embargo es uno de los que más honda impresión causan. Se presenta aquí la mujer devota y sumisa, dispuesta a sacrificar su vida por amor. Pero es también una historia de celos y rivalidades, que esta vez se lidia entre la mujer y el arte.

Guiado por su criado, el narrador de este relato, que viaja por los Apeninos italianos, llega gravemente herido hasta un castillo abandonado que le recuerda los escenarios de las novelas góticas de Ann Radcliffe. Se establece allí esa noche y, para pasar el tiempo, empieza a hojear un libro que hay sobre la cama, y en el que se describe la colección de cuadros conservada en el castillo. De repente, su mirada

<sup>180</sup> “Mientras una por una desaparecían las blancas margaritas, brotaban, en su lugar, de a diez, los asfódelos rojo rubí” (Poe, 2007 [1]: 283).

<sup>181</sup> “Los asfódelos (...) en ‘Eleonora’ no son pálidos, como en la naturaleza, sino rojos, pues han sido transformados por el poder del amor”.

<sup>182</sup> “Los acantilados marinos de los que hablaba Ptolomeo Hefestión, que soportaban firmemente los ataques de la violencia humana y la más salvaje furia de las aguas y los vientos, temblaban sólo ante el roce de la flor llamada asfódelo”.

tropieza con el retrato oval de una mujer, del que se desprende una intensa sensación de vida. Busca entonces la descripción en el libro, y empieza a leer la historia de una mujer enamorada, que sólo tenía ojos para su marido. Sin embargo, su marido era pintor, y compartía el amor de su esposa con su otra gran pasión, el arte. Consciente de ello, la mujer ve en el arte a un imponente rival; y por eso, cuando su esposo le propone pintar un retrato suyo, se inquieta ante la misma idea, pues sabe que ése será el momento en que se libre la batalla. Y así es: el marido, absorto en su tarea, no se percató de que su mujer va perdiendo la vitalidad día tras día, un detalle que, en cambio, sí es notado por el resto de familiares y amigos. Los últimos días se encierra en su taller, cada vez más obsesionado con el retrato. Y cuando da la última pincelada y se hace consciente de toda la vida que ha logrado reflejar en su cuadro, mira hacia su mujer para descubrir que ella está, sin embargo, muerta.

Desde la perspectiva de género, “The Oval Portrait” puede analizarse como la inferior situación de la mujer, siempre a la sombra del marido, y en esta ocasión anulada por el éxito profesional de éste. En relación con la vida de Edgar Allan Poe, David Rein lo analiza como “a remorseful story about a young artist who mistreated his wife”<sup>183</sup>, marcando así un cambio de actitud de Poe con respecto a su esposa Virginia, cuando se intuía su muerte, cada vez más cercana. El estudio biográfico de Rein incluye también los cuentos ya comentados de “Berenice”, “Morella”, “Ligeia”, “The Fall of the House of Usher” y “Eleonora”, en los que se refleja el papel de Virginia como esposa de Poe.

Es interesante observar cómo la transmigración de las almas, que en cuentos como “Ligeia”, “Morella” o “Eleonora” se había limitado a seres humanos, pasa ahora a un objeto inerte, el retrato oval guardado en un viejo castillo. El retrato es en sí mismo uno de los motivos clásicos de la literatura gótica<sup>184</sup>: recuérdese, por ejemplo, la escena de *The Castle of Otranto*, donde el retrato de Alfonso el Bueno abandona el lienzo ante

<sup>183</sup> “Un relato lleno de arrepentimiento acerca de un joven artista que maltrató a su mujer”.

<sup>184</sup> El motivo del retrato remite a uno de los eternos temas de la novela gótica al que ya se ha hecho referencia en otras ocasiones: el del doble. Este tema ya había aparecido en “The Fall of the House of Usher” (véase el apartado correspondiente), y también ocupó un lugar central en “William Wilson”, una de las fuentes literarias para la ya mencionada novela de Wilde, *The Picture of Dorian Gray*.

la mirada atónita del príncipe<sup>185</sup>; o el retrato de Melmoth, que, envuelto de una presencia sobrenatural, aparece en los primeros capítulos de *Melmoth, the Wanderer*, anticipando ominosamente la entrada de su protagonista. El mismo Poe ya había utilizado también el retrato como tema central en “Metzengerstein”, donde de nuevo se recrea una atmósfera ciertamente siniestra. El motivo del retrato resurge con fuerza a finales del siglo XIX y principios del XX, con obras como *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1890), o *The Case of Charles Dexter War* (1927), de H. P. Lovecraft<sup>186</sup>. Otro de los continuadores modernos de la literatura gótica, Stephen King, no puede resistirse a jugar también con la imagen del retrato vivo, y ahora sangriento, de George Denbrough, el niño de seis años al que aquel monstruoso payaso arrancó el brazo y mató, y que ahora sonríe a su hermano de forma tétrica desde una fotografía reciente (Stephen King, 2007: 330-331).

En Poe, el motivo del retrato recoge también el fuerte componente neoplatónico que imperó en el Renacimiento italiano, y que ya antes de esta época había aparecido en autores como Lull. En el arte, ejemplos como *Retrato de Giovanna Tornabuoni* (1488), del pintor florentino Ghirlandaio, muestran que el alma es la idea del ser humano, en sentido platónico, y, por tanto, su parte inmortal. Esto queda recogido en el fondo del retrato de Ghirlandaio, donde se lee un fragmento de un epigrama de Marcial: “Ars utinam mores animumque effingere posses pulchrior in terris nulla tabella foret” (Mart. 10.32.5-6: “¡Ojalá pudiera el arte reproducir la personalidad y el carácter! / No habría en la tierra un cuadro más hermoso”, traducción de Ramírez de Verger, 2001: 178). Pero no es Marcial quien habla: bajo sus palabras late el espíritu de Platón, que dominaba el campo filosófico de la Florencia del siglo XV. Una visión neoplatónica que los autores góticos supieron recoger, y que muchos de ellos dejaron presente en el fondo ideológico de sus obras.

En cuanto a referencias específicas, no se encuentra nada explícitamente relacionado con la tradición clásica en “The Oval Portrait”. Adviértase tan sólo al comienzo del relato el uso del adjetivo “grandeur”, que, como en “Eleonora”, de nuevo

<sup>185</sup> La influencia de *The Castle of Otranto* en la narrativa de Poe ya ha sido comentada también para “The Fall of the House of Usher”. También hay importantes paralelismos con “Metzengerstein”, que, como la novela de Walpole, comienza con una profecía y una relación de enemistad entre familias.

<sup>186</sup> Vid. Torres Oliver (en Broncano y Hernández de la Fuente, 2008: 117).

tiene ecos de los poemas “To Helen” y “The Coliseum”, y del mundo clásico que éstos evocan. Por otra parte, la ubicación italiana del texto lo relaciona al menos topográficamente con lo clásico; y, en cuanto a su naturaleza gótica, la intertextualidad con Ann Radcliffe (cuya obra *The Italian* enlaza ya por su título con la temática de este cuento) hace de “The Oval Portrait” un texto cuya relación con lo grecolatino, si bien implícita, se establece también a través del tema del Amor y la Muerte.

#### H) AMOR Y MUERTE EN EL MUNDO CLÁSICO

Ut meus oblito pulvis amore iacet<sup>187</sup> (Propertio, 1.19.6)

Al margen de las semejanzas textuales y de otros paralelismos ya descritos, el tema del amor y la muerte ya había ocupado un lugar central en algunas obras del mundo clásico. La imagen de la mujer que vuelve de su tumba para reaparecerse ante el amante, un personaje que Poe ha tratado en muchas de sus dimensiones a lo largo de este conjunto de relato, también está presente en una de las historias más tenebrosas (y más “góticas”) que han legado las literaturas griega y latina: la de Filinio, contada por Flegón de Trales y resumida por Proclo. Filinio, hija de Demóstrato y Caritó, se casó con Crátero, aunque ella en realidad estaba enamorada de Macates. A los pocos meses de la boda, muere, pero regresa a la vida y visita a Macates, que se aloja como huésped en casa de Demóstrato y Caritó. Una noche una de las doncellas los descubre, y se lo dice a los padres. Caritó reconoce a Filinio, pero decide esperar a la mañana siguiente para pedir una explicación. Cuando llega el día, la muchacha ha desaparecido, y Macates apenas acierta a dar algunos detalles sobre ella. Esperan entonces hasta la noche, y cuando Filinio aparece, Macates hace llamar secretamente a sus padres, pues tampoco él podía creerse que estuviera teniendo relaciones con una muerta. Cuando ve a sus padres, Filinio les confiesa que su regreso a la vida se había dado con consentimiento de los dioses infernales y, al terminar sus explicaciones, cae de nuevo exánime. Al día siguiente los padres de Filinio deciden ir a ver su tumba, donde sólo encuentran un anillo y una copa, regalos de Macates. El cuerpo de Filinio, sin embargo,

<sup>187</sup> “Como para que mis cenizas estén libres de tu amor olvidado” (traducción de Ramírez de Verger, 1989: 111).

continúa en la casa de Demóstrato. Tras consultar a un adivino, la joven es enterrada a las afueras de la ciudad y se realizan una serie de sacrificios en honor de algunos dioses. Macates, por su parte, se suicida por la desesperación<sup>188</sup>.

Al igual que ocurre con Filinio, es el amor lo que saca de sus tumbas a Berenice, Ligeia, Madeline, e incluso Morella, aunque de diferente forma: mientras que Filinio sale por voluntad propia, y con permiso de los dioses infernales, en los otros cuatro casos hay una violencia implícita (además de un enterramiento en vida, en las historias de Berenice y Madeline). En todas las historias, no obstante, el amor parece vencer las fronteras físicas que impone la muerte, infranqueables sin este sentimiento.

Más allá de Poe, la historia de Filinio tuvo una importante repercusión en la literatura gótica. Goethe la recreó en “La novia de Corinto” (1797), donde añadió un conflicto religioso entre paganismo y cristianismo, y un deseo de venganza por parte de la amada, que queda, además, vampirizada. En el siglo XIX el texto clásico también sirve de base para obras de Washington Irving (“The Adventure of the German Student”, en *Tales of a Traveller*, 1824), o Théophile Gautier (*La morte amoureuse*, 1836)<sup>189</sup>. Poe, por tanto, en su elección de un tema como la reaparición de la amada muerta, se revela de nuevo como lector de góticos y clásicos, que desarrollan recurrentemente las mismas ansiedades. Además de la historia literaria de Filinio, el mundo clásico ofrece otros ejemplos en los que, de una forma u otra, se conjugan los temas de amor y muerte. En la mitología hay ejemplos como el de Protesilao y Laodamía, el de Alceste y Admeto, y, desde luego, la ya comentada historia de Orfeo y Eurídice. También poetas como Propertio (1.19) o Catulo (68) han dejado hermosos versos que hablan de un amor capaz de superar la muerte<sup>190</sup>. No obstante, la presencia sobrenatural (y atemorizante) del fantasma de Filinio en el relato de Flegón de Trales atrajo la atención de los escritores góticos por encima del resto de los relatos, donde prevalece el amor romántico, y no hay una ruptura con la realidad tan clara.

<sup>188</sup> Sobre esta historia, *vid.* Hansen (1980: 71-77).

<sup>189</sup> Nótese que tanto Goethe como Gautier añaden una naturaleza vampíresca a las amadas de sus respectivos relatos.

<sup>190</sup> Algunos estudios, como el de Lyne (1998), han analizado diferentes aspectos del tema del amor y la muerte en la literatura clásica.

### 3.2.- OTROS TEMAS, OTROS CUENTOS

Al margen ya del tema del amor y la muerte, son muchos los cuentos de Poe, y muchos los ejemplos de intertextualidad con el mundo clásico. La enseñanza de las lenguas clásicas se evoca explícitamente en “William Wilson”, donde aparece la figura del “classical usher” (profesor de latín y griego) dentro del colegio inglés del Dr. Bransby<sup>191</sup>. Las citas latinas también aparecen en algunas de sus obras más conocidas, como “The Cask of Amontillado”, donde Fortunato muere por no ser capaz de interpretar las continuas indirectas que le manda su asesino, Montresor; entre otras, la frase latina *Nemo me impune lacessit*<sup>192</sup> (“Nadie me hiere impunemente”), lema del escudo de la familia de Montresor en el que se anticipa la inminente venganza. Otra frase latina (“cui bono”), clave “in all the crack novels and elsewhere”<sup>193</sup> (Poe, 1979: 1051), requiere también de cierta explicación en “«Tú eres el hombre»”, pues es la pregunta sobre la que gira el misterio, y con la que finalmente se resuelve. La historia, además, se plantea como un enigma desde el principio, y, para demostrarlo, en estas primeras líneas el propio narrador se adjudica a sí mismo el papel de Edipo<sup>194</sup>.

Como se ha demostrado en los cuentos sobre el amor y la muerte, Poe juega mucho con los nombres de sus personajes, y habitualmente recurre a los clásicos. Esta técnica también es frecuente en otros relatos suyos. En “The Black Cat”, el gato protagonista tiene el nombre de Pluto, que es en inglés el correspondiente nombre del dios de los infiernos, Plutón o Hades; y en verdad el gato se convierte en un ser demoníaco (y vengador). No es la única vez que Poe recurre a la mitología clásica para dar nombres a algunos de sus personajes, especialmente a animales domésticos y criados (generalmente esclavos negros). En “The Gold-Bug” el criado negro se llama Júpiter; también el perrito de aguas de Psyche Zenobia (en “How to Write a Blackwood Article” y “A Predicament”) tiene nombre de diosa, Diana. Su criado negro, en cambio,

<sup>191</sup> Las lenguas clásicas dentro del sistema educativo inglés es un tema que aparece con frecuencia en la literatura angloamericana del siglo XIX, y que también será recogido en la novela gótica. George Eliot ofrece un buen ejemplo de ello, como se verá en los próximos capítulos.

<sup>192</sup> Máxima de la Orden del Cardo escocesa.

<sup>193</sup> “En todas las novelas de misterio y otras” (Poe, 2007 [2]: 259).

<sup>194</sup> Este personaje también había sido nombrado por el narrador al comienzo de “Eleonora”, igualmente en relación con la escena de la esfinge.

tiene nombre de emperador, Pompeyo, el mismo nombre del criado de “The Man Who Was Used Up” y el perro de “The Business Man”. Nombres tan grandilocuentes para personajes de segunda categoría encierran muy posiblemente una intención paródica que Poe ha querido introducir en sus cuentos.

Además de con el uso de los nombres propios, Poe introduce la literatura grecolatina a través de las citas<sup>195</sup>, como se ha podido ver en parte en los cuentos comentados en este capítulo. Junto a los ejemplos ya vistos, se ha mencionado el significativo caso de “The Purloined Letter”, analizado por Barrios Castro y García Jurado (2005). En él se observa claramente el mecanismo de la “doble cita”, que Poe demostró manejar de forma consciente (véase el caso de “Berenice”), además de la gran inventiva del escritor, que no duda en escribir una frase latina de su propia cosecha y atribuírsela nada menos que a Séneca. Pero no es éste el único caso: Poe encabeza varios de sus cuentos con citas griegas<sup>196</sup> (*Antígona*, de Sófocles, en “The Colloquy of Monos and Una”; *Andrómaca*, de Eurípides, en “The Conversation of Eiros and Charmion”; versos de Alcman en “Silence”) y latinas (Mauro Servio Honorato en “The Island of the Fay”; *De Catone*, de Lucano en “A Tale of Jerusalem”<sup>197</sup>), además de las ya comentadas.

A veces en los cuentos de Poe la presencia de Grecia y de Roma toma forma a partir del mismo escenario. “Shadow”, por ejemplo, ocurre en un banquete griego donde los comensales cantan versos de Anacreonte<sup>198</sup>, hasta que se aparece ante ellos la terrible Sombra de los muertos (un ejemplo muy significativo de la unión entre lo clásico y lo gótico en una misma narración, en la que el aire clasicista de Grecia se transforma de repente con la irrupción de un acontecimiento tétrico, aunque muy al estilo de los relatos que ya existían en la Antigüedad). El relato de “Silence” es protagonizado por un hombre “tall and stately in form”, que aparece “wrapped up from

---

<sup>195</sup> Poe no mantiene siempre todas sus citas en las diferentes publicaciones de sus cuentos. Así, algunas aparecen en las primeras versiones y se eliminan más tarde, o bien se incorporan en las últimas ediciones del texto.

<sup>196</sup> El uso del griego varía en muchos casos según el año de la edición del texto.

<sup>197</sup> Esta cita incluye una irónica traducción: “a bristly bore”.

<sup>198</sup> La historia se desarrolla en el año 794, ya en plena época bizantina; no obstante, la atmósfera del cuento parece más clásica que bizantina.

his shoulders to his feet in the toga of old Rome”<sup>199</sup> (Poe, 1979: 196). Roma también aparece, aunque secundariamente, en otros relatos, como “A Tale of Jerusalem” o “Four Beasts in One”, ambientados también en la Antigüedad. Recuérdese, asimismo, la oscuridad de la noche que refugia al enigmático hombre de “The Man of the Crowd”, una imagen que al narrador recuerda al estilo de Tertuliano: “All was dark yet splendidas that ebony to which has been likened the style of Tertullian”<sup>200</sup> (Poe, 1979: 511).

En su gran variedad de registros, Poe tampoco se olvida del tono satírico, desde el cual también establece alguna forma de intertextualidad con la literatura grecolatina. Véanse, por ejemplo, los cuentos de “Mellonta Tauta” y “Bon-Bon”. El primero es una fantasía futurista en la que ya el mismo título, transcrito del griego, apunta al mundo clásico (*μέλλοντα ταῦτα*: “lo que va a suceder”<sup>201</sup>). El cuento es en sí mismo un manuscrito escrito en el futuro, y que ha sido encontrado dentro de una botella en el “Mare Tenebrarum” (nueva referencia al “geógrafo nubio”). Junto a muchos avances científicos a los que hace referencia, la autora del texto alude a personajes como “Aries Tottle”, “Neuclides”, etc., nombres del mundo clásico que han quedado distorsionados con el paso del tiempo (o por la atrevida ignorancia de quien firma la carta). También en el cuento de “Bon-bon”, donde predomina el tono satírico y la parodia, aparecen citados en varias ocasiones los autores griegos y latinos. Bon-bon es un cocinero-filósofo, cuya erudición es tan elevada como la calidad de sus platos. Una erudición que contagia incluso al propio narrador, que también da muestras de su cultura con continuas citas y referencias a autores de todas las épocas, aunque con especial predominio de los clásicos. En cuanto a estos últimos, Bon-bon tiene muy clara su postura: “they want *flavour* these Romans”, dice; “one fat Greek is worth a dozen of them, and besides will *keep*, which cannot be said of a Quirite”<sup>202</sup> (Poe, 1979: 110). En este mismo parlamento

<sup>199</sup> “Alto y majestuoso y estaba cubierto desde los hombros a los pies con la toga de la antigua Roma” (Poe, 2007 [1]: 380).

<sup>200</sup> “Todo era negro y, sin embargo, espléndido, como el ébano con el cual fue comparado el estilo de Tertuliano” (Poe, 2007 [1]: 256).

<sup>201</sup> Recuérdese que Poe ya había utilizado este mismo sintagma (*μέλλοντα ταῦτα*) como epígrafe en “The Colloquy of Monos and Una”.

<sup>202</sup> “A esos romanos les falta *sabor*. Un griego gordo vale por una docena de ellos, aparte de que se *conserva*, cosa que no puede decirse de un Quirite” (Poe, 2007 [2]: 283).



se refiere el cocinero a Horacio, comparándolo con Aristóteles, una cita que ya se comentó en el apartado 2.1.

Cabe destacar, finalmente, el enfoque de muchos de los cuentos de Poe que pueden encuadrarse dentro del epígrafe “ciencia y fantasía”, antecesores directos del género de ciencia-ficción. Es el caso de “The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall”, “The Balloon Hoax”, “Mellonta Tauta”, o incluso la novela *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. En todos estos relatos, Poe parte de una premisa retórica de verosimilitud, tratando de mantener, ante todo, una lógica interna dentro de su narrativa. La preocupación de Poe por estos límites entre el realismo y la ficción es parecida, aunque en términos diferentes, a la de Luciano de Samosata, que escribió relatos igualmente fantásticos dentro de la literatura helenística. En “The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall”, donde el autor pretende poner en evidencia el relato “Great Astronomical Discoveries” (una farsa atribuida a Richard A. Locke), acaba con una nota donde se explica la lógica que se ha seguido para este relato. “In these various brochures the aim is always satirical; the theme being a description of Lunarian customs as compared with ours”, dice el autor, refiriéndose a otras narraciones donde se mezclan ciencia y ficción; “in none, is there any effort at *plausibility* in the details of the voyages itself. The writers seem, in each instant, to be utterly uninformed in respect to astronomy. In ‘Hans Pfaall’ the design is original, inasmuch as regards an attempt at *verosimilitude*, in the application of scientific principles (so far as the whimsical nature of the subject World permit), to the actual passage between the earth and the moon”<sup>203</sup> (Poe, 1982: 64). Frente a Poe, Luciano se extraña ante “οἱ αὐτὸ ἄνευ τῆς χρείας τὸ ψεῦδος πρὸ πολλοῦ τῆς ἀληθείας τίθενται, ἡδόμενοι τῷ πράγματι καὶ ἐνδιατρίβοντες ἐπ’ οὐδεμιᾷ προφάσει ἀναγκαίᾳ”<sup>204</sup> Luc. *Philops.* 1.17-19). No obstante, no sería

<sup>203</sup> “En estas diversas publicaciones la finalidad es siempre satírica, pues el tema consiste en la descripción de las costumbres lunares y su comparación con las nuestras. En ninguna de ellas se hace le menor esfuerzo para que el viaje en sí resulte plausible. Los autores parecen en cada caso totalmente ignorantes de la astronomía. En *Hans Pfaall*, la originalidad del designio consiste en intentar cierta *verosimilitud*, mediante la aplicación de principios científicos (hasta donde la caprichosa naturaleza del tema lo permite) a un verdadero viaje entre la tierra y la luna” (Poe, 2007 [2]: 63).

<sup>204</sup> “A los que sin necesidad alguna, anteponen la fantasía a la verdad, recreándose con ello una y otra vez sin ningún motivo que lo requiera” (traducción de Marisa del Barrio, 1998: 116).

improbable que Poe hubiera tenido presente un relato de Luciano como “Icaromenipo, o Menipo en los cielos”, donde se describe un viaje a la luna semejante al del señor Pfaall.

En definitiva, la obra de Poe da innumerables muestras de intertextualidad con la literatura grecolatina, que se manifiesta a través de muy diversos motivos. En este estudio muchos de estos motivos ya se han analizado de una forma más detallada en el apartado dedicado al tema del amor y la muerte, a través de un grupo de relatos que constituye una muestra representativa de los cuentos de Edgar Allan Poe.

#### 4.- CONCLUSIONES

Como se ha podido ver en la descripción precedente, la obra de Poe tiene una gran riqueza literaria, que dificulta cualquier límite o categorización que se le quiera imponer. Su obra es clave dentro de la literatura gótica, pues representa ese punto de inflexión en el que el Romanticismo de lo gótico (todavía muy presente, sobre todo en temas y motivos) experimenta con nuevas tendencias, abriendo así camino a nuevos géneros literarios. Las siete historias estudiadas en detalle remiten a un mismo motivo, que se convirtió en obsesión de Poe: la muerte de la amada, y su posterior reaparición. En algunos casos, como en los cuentos de “Berenice” y “The Fall of the House of Usher”, la mujer es enterrada en vida, casi una metáfora del vano intento de Poe por someter lo amenazante. En otros casos, como en “The Oval Portrait”, la amada, se sacrifica a sí misma ante un hombre que poco a poco va absorbiendo su vida hasta matarla. También Morella era consciente del poco interés que su marido siente por ella, y su muerte parece vinculada de alguna manera a esta falta de atención y de amor. Por el contrario, tanto “The Assignment” como “Eleonora” presentan un amor correspondido, en el que la muerte reencuentra o reconcilia a los amantes. En muchos de estos cuentos la historia de amor y muerte queda también unida a la venganza de la mujer, que sale de su tumba para recordar al protagonista que la muerte no es el fin de una obsesión.

Poe ha tratado magistralmente el tema del amor y de la muerte, un tema en el que, como se ha visto, inspiró muchos de sus cuentos más conocidos, dándoles siempre un giro gótico con el que un sentimiento como el amor se puede volver realmente siniestro. Este mismo tratamiento del amor y la muerte es retomado por uno de los

mejores discípulos de Poe, Guy de Maupassant. Cuentos como “La tombe” (sobre la profanación de la tumba de la amada) y “La morte” (el fantasma de la amada regresa para confesar su adulterio) están muy cercanos a las “resurrecciones” que ocurren en los cuentos de Poe. En “La morte”, además, se halla también un amor no correspondido, aunque esta vez la víctima del desengaño es el hombre.

Como ha podido comprobarse, a lo largo de estos cuentos Poe recurre muy a menudo a la intertextualidad, y en concreto a la intertextualidad con la literatura clásica. Dos de las formas más frecuentes de esta intertextualidad han sido el uso de los nombres propios y la recreación de la mitología, que en algunas ocasiones se ha llegado a mezclar con los personajes de los relatos. Ambos recursos están realmente muy unidos, pues generalmente el uno evoca al otro. Así ocurre en “The Assignment” (donde la protagonista se llama Afrodita), en “Berenice” (protagonizado por Berenice y Egeo), “Ligeia” (cuyo nombre parece remitir a varios ejemplos mitológicos, e incluso literarios), y “Eleonora” (donde queda implícito el nombre de Helena, y el nombre de Pirro aparece en una primera versión del relato). En cuanto a la mitología, y como puede verse a partir de los nombres de los personajes, Poe se mueve sobre todo entre los mitos más conocidos. Quizá uno de los más representativos es el de Orfeo y Eurídice, recreado en “The Assignment”, pues en el se aúna precisamente la esencia de este ciclo temático, el amor y la muerte. Igualmente importantes son las referencias a Afrodita como diosa del amor, así como la imaginaria relación de ésta con Apolo, evocada igualmente en “The Assignment”. No obstante, otros personajes como Pan, Níobe o Edipo también aparecen aludidos en algunos de los relatos, bien reflejando la situación de algunos personajes, bien como referencia culta que se deja a la interpretación del lector. Por último, la misma imagen de la amada moribunda está configurada a partir de los patrones de la belleza de la Antigüedad grecolatina, y así se ve en las descripciones de personajes femeninos como la Marquesa Afrodita o Ligeia, que parecen sacadas de la misma Grecia clásica.

Junto a estos recursos literarios, nótese igualmente la presencia de los clásicos en la configuración de un escenario tenebroso e infernal. Así, en su momento se señaló la recreación del Hades que Poe dibuja en “The Assignment”, donde aparece incluso un trasunto del barquero Caronte (identificado con el propio narrador); en “Eleonora”, por

otra parte, se alude a los asfódelos, una flor que cubría los Campos Elíseos y que en el mundo clásico estaba muy relacionada con el mundo de los muertos. Esa misma atmósfera tétrica y clásica al mismo tiempo aparece también en poemas como “The Raven” o “The Coliseum”. En relación con el más allá pagano están igualmente las teorías pitagóricas de la *metempsícosis* o transmigración de las almas, que está en la base de cuentos como “Morella” o “Eleonora”.

Finalmente, otro de los recursos más utilizados por Poe es el de la cita, sobre todo la cita inicial, un recurso que, como se ha visto a lo largo de esta tesis, generalmente va más allá del mero alarde cultural. El conjunto de cuentos que se ha analizado como grupo sobre el amor y la muerte muestra citas en latín y en griego, lo que prueba la amplia formación de Poe en lenguas clásicas. Propiamente dicha, sólo hay una cita clásica en “Morella”, donde el relato se introduce con una frase del *Banquete* de Platón, haciendo referencia a la soledad de la protagonista. Los relatos de “Berenice” y de “Eleonora” están encabezados por sendas citas en latín, pero no de autores clásicos, sino de Ebn Zaiat (traducido al latín) y de Raimundo Llull, respectivamente. El conocimiento del latín, no obstante, es necesario para comprender el significado de estas citas, que están indisolublemente unidas a los contenidos de estos cuentos. Especialmente significativo es el caso de la cita de Ebn Zaiat, que se repite en el cuerpo del texto constituyendo una especie de doble cita, y dando sentido a lo que en un principio parecía mucho más casual. Finalmente, cabe recordar también aquí el caso de la cita inicial de “The Assination” que, aunque escrita en inglés, puede estar remitiendo a un mito clásico, como se propuso en el apartado correspondiente.

Más allá de las estrategias formales, en los cuentos de Poe también tienen cabida algunos de los debates del siglo XIX con respecto a los clásicos, como su lugar dentro del sistema educativo, o la oposición entre griegos y latinos. Concretamente en lo que se refiere a la estética y a los recursos narrativos de la literatura gótica, nótese que Poe presta especial atención a los mitos (Medusa) o los relatos clásicos que entran dentro de esta misma línea (Flegón de Trales, Filóstrato...), releyéndolos desde el nuevo contexto social e histórico del siglo XIX angloamericano. Con todas estas alusiones el efecto que consigue Poe es doble: por una parte, logra acrecentar el misterio, cuya clave a veces se encuentra en el desciframiento de la sentencias en latín y en griego que Poe va

introduciendo en sus relatos (recuérdese la importancia que, en este sentido, tienen las citas iniciales en “Berenice” o –fuera del grupo de cuentos estudiados- “The Purloined Letter”); por otra parte, acentúa los rasgos terroríficos y siniestros de algunos de los personajes (como en el caso de Ligeia y de tantas otras amadas moribundas de la obra de Edgar Allan Poe, que muestran rastros de Medusa, de la Lamia de Menipo, o de Filinio, aquella novia de Corinto que se levanta de la tumba para unirse con su amante). El mundo clásico, por tanto, se convierte en un instrumento más para el terror que Edgar Allan Poe quiere provocar en sus lectores. El amor y la muerte son, además, un tema sempiterno en la literatura, y Poe ha sabido recrearlos con unos tintes góticos que han convertido estos relatos en verdaderos clásicos literarios, con seguidores de muy alto nivel. Los versos de Quevedo (“Polvo serán, más polvo enamorado”)<sup>205</sup>, y, tras ellos, los de Propertio (“Ut meus oblito pulvis amore iacet”, Prop. 1.19, v.6)<sup>206</sup>, aluden a la misma realidad que Poe recreó desde su lado más gótico y cruel, y, en muchos casos, desde una misoginia subyacente.

Naturalmente, la literatura grecolatina no es la única referencia de intertextualidad que Poe recoge en su obra. Ya en su momento se habló del artículo de Killis Campbell “Poe’s Reading” (1925), donde se analizaban con detenimiento los autores conocidos por Poe, muchos de los cuales aparecen también citados en su ficción. Entre todos estos, Campbell señalaba autores ingleses, norteamericanos, franceses, alemanes, españoles, italianos y orientales, así como la importancia que tuvo también en su literatura la Biblia, la *Encyclopedia Britannica*, y otras obras de miscelánea. El mismo artículo de Campbell señala el lugar privilegiado que ocupa la literatura francesa entre todas las influencias que pudo tener Poe (es sabido que Poe tenía un alto conocimiento del francés, y muestra de ello son las numerosas frases y expresiones en este idioma que Poe utiliza en sus cuentos). También es conocido el interés de Poe por el esoterismo (pitagorismo, rosicrucismo, masonería...; recuérdese, por ejemplo, la mención a los masones en “The Cask of Amontillado”), y por la cultura egipcia, dos temas que igualmente encuentran reflejo en sus relatos (la figura del gato, por ejemplo, es un icono del mundo egipcio). La influencia cultural en los cuentos de

<sup>205</sup> Un autor que Poe conocía. Vid. Rollason (2008).

<sup>206</sup> Vid. “Quevedo humorista” (en Borges, 1997)

Poe, por tanto, es amplia y abarca muchas literaturas diferentes, además de la literatura clásica aquí analizada. Es más, adviértase que se dan incluso interacciones entre unas literaturas y otras: el uso del latín, por ejemplo, no se reduce a la literatura clásica, sino que también abarca la literatura medieval, e incluso la traducción de otros idiomas (como la cita de Ebn Zaiat en “Berenice”), favoreciendo así especialmente ese aire de erudición que a veces Poe deseaba reflejar en sus cuentos. Pero, dentro del conjunto de literaturas que convergen en la ficción de Poe, puede afirmarse que la griega y la latina tienen una función que trasciende las relaciones literarias, convirtiéndose en el mismo desafío estético al que ya habían respondido los escritores románticos anteriores: un desafío contra las normas neoclásicas, que dan una visión sesgada de todas las potencialidades del mundo antiguo. Con respecto a la atención que el escritor dedica a Grecia frente a Roma, podría hablarse de cierta igualdad; no obstante, destaca el interés de Poe por los autores de la Antigüedad tardía, lo que adelanta ya el gusto decadentista del simbolismo francés finisecular.

A pesar de todas las referencias explícitas que ofrece Poe en su obra, son muchas las ocasiones en las que no es fácil rastrear e interpretar todos estos datos. Como se ha visto en varios de los cuentos, Poe no se limita a copiar de la literatura clásica, más o menos fielmente, sino que, añadiendo su toque personal, él “crea” parte de esta literatura, inventa citas, autores y referencias, e incluso mezcla textos y escritores, atribuyendo citas a quien no corresponde. Cuántas veces se trata de verdadera creatividad, y cuántas de una carencia de conocimiento sólido sobre los aspectos de la literatura clásica a la que se refiere en estos juegos literarios, es difícil de determinar. Se sabe, por una parte, que Poe sabía latín y griego, y la cita que se inventa para “The Purloined Letter” da muestra de ello. Sin embargo, hay constancia de que en muchas ocasiones Poe recurre a fuentes intermedias, sin acudir al texto original, y que, además, era bastante aficionado a las citas o los fragmentos, que leía y utilizaba sin conocer bien el resto de la obra a la que pertenecían. Estos casos llevan a pensar que los conocimientos de Poe sobre literatura clásica no son tan vastos (o tan precisos) como parecen. Por eso, quizá la intertextualidad con la literatura grecolatina en la obra de Poe debe ser entendida como una mezcla de intencionalidad (véanse los cuentos de “The

Purloined Letter”, “The Cask of Amontillado” o “Berenice”, donde esto es especialmente evidente), costumbre literaria de la época y cierto deseo de erudición.

En definitiva, los cuentos de Poe se caracterizan por una gran riqueza y complejidad, lo que exige que se analicen desde varios puntos de vista. En lo que respecta a los encuentros con la literatura grecolatina, lo más interesante es precisamente ese lugar intermedio en que se sitúa Poe, entre la convención y la elección personal, entre la tradición y la innovación. Un lugar que le lleva a utilizar la cita ahí donde es esperable, y a recrear los mitos más conocidos por el público lector; pero también un lugar que le permite jugar con estas expectativas, reelaborar las convenciones y hacerlas formar parte de su creación literaria.

**CAPÍTULO 9.**  
**GEORGE ELIOT (1819-1880): *THE LIFTED VEIL* (1859) Y *THE***  
***MILL ON THE FLOSS* (1860).**  
**PARADOJAS LITERARIAS: LO CLÁSICO Y LO GÓTICO EN EL**  
**REALISMO VICTORIANO**

1.- INTRODUCCIÓN:

Aparentemente, realismo y terror gótico son, en general, incompatibles: nada menos real que vampiros y espectros vagando errantes por un cementerio. Sin embargo, como es bien sabido, y como se está tratando de demostrar en esta tesis, los movimientos literarios nunca son tan estrictos en sus tendencias, y la novela inglesa decimonónica da buena cuenta de ello: Emily Brontë o Charles Dickens ofrecen algunas escenas terroríficas en unas novelas aparentemente realistas. Asimismo, se han visto ya varios relatos góticos que se hacen eco de la literatura clásica de muy diversas maneras. George Eliot, aún en algunas de sus obras todas estas tendencias (esto es, el realismo, el género de terror y la cultura clásica), haciendo parecer una paradoja lo que, en realidad, es la riqueza de la propia literatura, un arte que vive más de las apropiaciones que de una radicalidad excluyente.

George Eliot, nacida como Marie Ann Evans, fue una de las pocas escritoras que disfrutó de la fama en vida. Marie Ann (o Marian, como ella quería que se la llamara) era ya muy conocida en los círculos intelectuales londinenses cuando publicó su primera obra, *Scenes of Clerical Life* (1857), y su nueva faceta de novelista contribuyó aún más a su prestigio, hasta el punto de ser una de las escritoras favoritas de la mismísima reina Victoria. Al igual que Mary Shelley, George Eliot tuvo una educación superior a lo que se acostumbraba entre las mujeres de la época, y en sus novelas dará muestras de su gran bagaje cultural.

En este capítulo se considerarán dos obras de George Eliot, muy conectadas entre sí: la novela corta *The Lifted Veil*, escrita en 1859, y la novela marcadamente autobiográfica *The Mill on The Floss*, de 1860, obras que se estudiarán tanto



individualmente, como en comparación la una con la otra. Al igual que en los capítulos anteriores, en primer lugar, se hará una introducción a la vida de Marian Evans (incidiendo especialmente en el papel de los clásicos en su formación), y se situará *The Mill on the Floss* y *The Lifted Veil* dentro de toda su producción literaria. El siguiente apartado se dedicará al estudio de los elementos góticos y su conexión con la Antigüedad grecolatina en *The Lifted Veil* y *The Mill on the Floss*; imágenes como la resurrección de un cadáver o el terrorífico rostro de la paralizante Medusa serán los ejemplos que ilustrarán este tipo concreto de intertextualidad literaria. Por último, se recogerán brevemente otros aspectos de la tradición clásica en la obra de George Eliot, especialmente en *The Mill on the Floss*; se dará así muestra de los diversos y complejos mecanismos que activa la novelista para establecer conexiones con la literatura grecolatina. Como complemento a este capítulo, además, se incluye al final de la tesis un apéndice (apéndice IV) en el que se analiza un tema común a las dos novelas, y a muchas otras obras de la época: la situación del latín y el griego dentro del sistema educativo inglés del siglo XIX. Los parecidos y las divergencias entre *The Lifted Veil* y *The Mill on the Floss* sobre este tema permitirá estudiar la actitud de la autora ante esta situación, y mostrará, igualmente, la proximidad temática entre las dos obras, así como el peso que los clásicos tienen por sí mismos en la obra de George Eliot.

### 1.1.- BIOGRAFÍA. LA EDUCACIÓN DE GEORGE ELIOT Y EL MUNDO CLÁSICO

Mary Ann Evans fue la hija menor de Robert Evans y su segunda esposa Christiana Pearson, que también dio a luz a Christiana (Chrissey) y a Isaac; Robert Evans tenía ya dos hijos de su matrimonio anterior con Harriet Poynton, que murió en un tercer parto, en el que tampoco sobrevivió el bebé. Durante su infancia, Marian estuvo muy unida a su padre y a su hermano Isaac, su compañero de juegos. En 1824 Isaac fue enviado a la escuela en Foleshill, y Marian a la de Miss Lathan, de donde tuvo que regresar para cuidar a su madre enferma, que murió quince años más tarde. Como Chrissey e Isaac ya se habían casado, Marian se hizo cargo de su padre y de la casa familiar. En 1841 padre e hija se retiran a Coventry, donde Marian hizo nuevas amistades, como el matrimonio Bray, que la pusieron en contacto con algunos de los

intelectuales de la época. En este momento, Marian, que había sido una devota del evangelicalismo, empieza a replantearse su fe, lo que llegó a convertirse en un motivo de distanciamiento entre padre e hija y provocó igualmente la decepción de Maria Lewis, una de las profesoras de su infancia (y hasta entonces una gran amiga suya). Marian accedió a mantener las apariencias, pero las relaciones con su padre, así como con su hermano, se volvieron más tensas.

A la muerte de su padre en 1849, Marian se establece en Londres, donde trabaja como ayudante editorial en la *Westminster Review*. Allí conoce a George Henry Lewes, crítico literario y filósofo, que fue su pareja hasta 1878, año en que éste muere. Lewes estaba casado y tenía dos hijos, aunque en la época en que conoció a Marian ya estaba separado de su mujer, Agnes, que vivía con otro hombre. Agnes y George Henry Lewes nunca firmaron el divorcio, pues estaba mal visto, era muy caro, y ni siquiera podían alegar adulterio, puesto que las infidelidades de ambos habían sido consentidas; sin embargo, esto no les impidió a George y a Marian irse a vivir a las afueras de Londres, donde ellos mismos se “exiliaron” para no comprometer a nadie con su dudosa situación social. La confirmación pública de este “matrimonio” fue la causa del final de las relaciones entre Marian e Isaac, que rompió toda comunicación con su hermana.

Lo azaroso de su vida privada no afectó a la venta de sus novelas, que gozaron de una gran fama; sin embargo, a pesar de su éxito, Marian siempre se mostró insegura respecto a la calidad de su trabajo, y tenía constantes dudas sobre su valía<sup>1</sup>, un hecho ante el que Lewes le mostró su apoyo incondicional. A la muerte de Lewes, Marian queda sumida en una gran depresión, que poco a poco va superando con ayuda de John Walter Cross, un amigo de la pareja, veinte años más joven que ella. Sorprendiendo a todos, Marian y Cross se casan en abril de 1880, lo que facilita el perdón de Isaac, que rompe su silencio de veintidós años. A los pocos meses Marian cae enferma y muere en diciembre de este mismo año<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Su carácter inseguro recuerda al de Mary Shelley, que corregía con frecuencia sus textos, a veces incluso disculpándose (como se observa en la introducción a la versión de *Frankenstein* de 1831), y aceptaba sumisamente las correcciones de su marido.

<sup>2</sup> A diferencia de lo que pudiera parecer por su vida y por su obra, George Eliot, como Mary Shelley, no fue una autora especialmente reivindicativa en cuanto al feminismo y al papel de la mujer en la sociedad.

Al igual que Mary Shelley, George Eliot adquirió un alto nivel de conocimiento de griego y de latín, parte importante de lo que ella misma definió como “Eleusinian mysteries of a University education”<sup>3</sup>. Aunque tuvo una educación más completa de lo esperable (estudió francés, alemán, italiano, aritmética y música, en una época en que la educación de las niñas se reducía a algo de gramática y de historia<sup>4</sup>), Eliot tuvo que acercarse a los clásicos de forma autodidacta. Para aprender las lenguas clásicas utilizó el manual de Locke titulado *System of Classical Instruction* y el método de traducción interlineal de Taylor, aplicado a Esopo. Durante su estancia en Coventry, Eliot se dedicó más intensamente al latín y al griego, como indica en sus cartas. Solía visitar al Dr. Robert Brabant, el padre de una amiga, con quien leía obras en griego, una tarea en la que también la ayudaba su amigo John Sibree. Eliot se convirtió así en una de las personas más versadas en la Antigüedad clásica, sin que esto redujera en modo alguno su femineidad, al contrario de lo que se podía pensar en la época.

## 1.2.- LA OBRA LITERARIA DE GEORGE ELIOT, Y, EN PARTICULAR, *THE MILL ON THE FLOSS*

La motivación de George Henry Lewes fue fundamental para el comienzo de la carrera literaria de George Eliot, pues fue él el primero que la animó a escribir literatura. Aunque ya había escrito traducciones y artículos, su primera obra, *Scenes of Clerical Life*, se publicó en 1857 bajo el pseudónimo de George Eliot, al igual que la siguiente, *Adam Bede* (1859). Estas dos primeras novelas tuvieron un gran éxito, y hubo conjeturas sobre el nombre del escritor, que ni siquiera era conocido para su editor, John Blackwood. Marian resuelve el misterio con la publicación de su tercera obra, *The Mill on the Floss*, aunque decide mantener el pseudónimo, por el que será mundialmente conocida. Tras conocer su identidad, Blackwood se muestra reacio a publicar esta nueva novela, pues teme que la vida privada de la autora tenga consecuencias en las ventas; pero finalmente publica el libro, que, como las obras anteriores, alcanza varias ediciones. Desde este momento, George Eliot se descubre como una escritora fecunda: *Silas Marner* (1861), *Romola* (1862-1863), *Felix Holt, the Radical* (1866), *The Spanish*

<sup>3</sup> *Scenes of Clerical Life*, vol. 1, cap. 2. “Los misterios eleusinos de la educación universitaria”.

<sup>4</sup> Vid. McClure (1993: 143).

*Gipsy* (1868), *Middlemarch* (1871-1872), *Daniel Deronda* (1876) y *The Lifted Veil* (anónimo en 1859; bajo la firma de George Eliot en 1878) son sus obras literarias más destacadas.

*The Mill on the Floss* es, como se ha dicho, la tercera novela de la autora; es importante, en este sentido, analizarla como parte de la producción literaria de George Eliot y en relación con sus otros relatos. Al poco tiempo de que empezara a escribir *The Mill on the Floss*, George Eliot recibe la noticia de que su hermana Chrissey ha muerto. Eliot se siente incapaz de continuar la novela en la que estaba trabajando, y escribe una pequeña historia que le permite dar forma a sus miedos: *The Lifted Veil*, el único relato gótico de la autora, que no se publicó hasta veinte años más tarde. Una vez terminado, Eliot retomó su novela sobre los Tulliver, en la que todavía refleja algunas de sus preocupaciones y se advierten algunos puntos de contacto con *The Lifted Veil*. *The Mill on the Floss*, por otra parte, está también muy unida a la siguiente novela de George Eliot: *Middlemarch*. Como ha indicado Sodré (1999), la protagonista de esta novela (Dorothea) “reconfigura” el personaje de Maggie, y toda la obra de *Middlemarch* “repara” el final de *The Mill on the Floss*, con el que parece que Eliot no había quedado muy conforme<sup>5</sup>.

*The Mill on the Floss* se concibe como un *Bildungsroman* autobiográfico, y trata sobre la vida de una familia en un ámbito rural a principios del siglo XIX: el matrimonio de Elizabeth y Jeremy Tulliver y sus dos hijos, Maggie y Tom. Toda la trama ilustra el conflicto interior en el que, desde su infancia, está inmersa Maggie, que se debate entre dejarse arrastrar por la fuerza de su naturaleza (simbolizada en el río Floss<sup>6</sup>) o

<sup>5</sup> Sodré (1999) señala varios puntos en común entre el final de *The Mill on the Floss* y el comienzo de *Middlemarch* (i. e., la escena de dos hermanos dándose la mano).

<sup>6</sup> El agua tiene una importante simbología en toda la novela. Como señala Chevalier (1986: s. v., “agua”), el agua puede tener dos significados aparentemente opuestos: “las aguas, masa indiferenciada, representan la infinitud de lo posible (...), pero también todas las amenazas de reabsorción”. Esto es especialmente visible en la tradición bíblica, que también subyace en la novela de Eliot: “en las tradiciones judías y cristianas”, dice Chevalier, “el agua es fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora”. Paralelamente, el agua es salvación y castigo: por una parte, “el agua es símbolo de regeneración: el agua bautismal conduce explícitamente a un “nuevo bautismo” (Jn 3, 3-7)”, pero por otra parte, “el desencadenamiento de las aguas es el símbolo de las grandes calamidades (...). El agua puede asolar y engullir, los tornados destruyen las vides en flor. Así el agua puede entrañar una fuerza maldita. En tal caso, castiga a los pecadores, pero no puede alcanzar a los justos que no tienen por qué temer las grandes aguas”. Específicamente, “los ríos pueden ser corrientes benéficas, o dar abrigo a monstruos. Las aguas agitadas significan el mal, el desorden”, como ocurre en *The Mill on the Floss*. Junto a toda esta

doblegarse ante las convenciones sociales, que acabarían conteniendo toda esa energía (un hecho simbolizado en el molino). Como *Bildungsroman*, la novela se centra en la evolución del personaje de Maggie, destacando especialmente la relación entre los dos hermanos y las dos relaciones amorosas de Maggie con Philip Wakem y Stephen Guest, respectivamente. Philip Wakem es el hijo de Lawyer Wakem, un vecino de Saint Ogg's que precipitó a Mr. Tulliver a la bancarrota económica; su amistad con Maggie enfrentará a ésta con su hermano Tom. Stephen Guest es el prometido de Lucy, la prima de Maggie y de Tom; su relación con Maggie es vista como una traición en todo el pueblo, de modo que cuando Maggie, después de haberse escapado a escondidas con Stephen Guest, regresa al pueblo arrepentida, ya es considerada por todos como una "mujer caída". En este momento crítico de la vida de Maggie, una fuerte tormenta provoca el desbordamiento del río Floss, que inunda todo el pueblo de Saint Ogg's. Maggie logra rescatar a su hermano Tom, con el que finalmente se reconcilia, pero ya se ha desencadenado la tragedia, y los dos hermanos mueren en la inundación.

La vida de George Eliot se refleja en la novela de una forma condensada, de modo que en ocasiones se advierte que dos hechos de su biografía se resumen en una sola escena, o que dos personajes remiten a una sola persona, pero en dos facetas diferentes<sup>7</sup>. Por otra parte, la obra no deja de ser ficción y, en este sentido, se distancia de la biografía de George Eliot: los episodios no siempre se corresponden con un hecho real y a veces se reflejan los deseos de la autora más que su verdadera historia personal.

Alejándose radicalmente de la línea realista, *The Lifted Veil* recrea muchos de los tópicos de la literatura gótica. El relato de *The Lifted Veil* está narrado en primera persona por su protagonista, Latimer. Desde las primeras líneas, Eliot ya revela de una forma impactante el final de su novela: "The time of my end approaches ... I foresee

---

simbología, Eliot juega también con las supersticiones populares, identificando a Maggie con una bruja. También aquí el agua desempeña un papel importante: como prueba para desenmascarar a las brujas, se las sumergía en el agua con las manos atadas a los pies. Si se hundían (y morían, en muchos casos), eran declaradas inocentes. Si flotaban y vivían, se pensaba que habían sido salvadas por el demonio, así que se las declaraba culpables de brujería y, en consecuencia, se las ejecutaba.

<sup>7</sup> Es significativo el caso de los personajes de Maggie y de Philip Wakem: Philip es una proyección de la propia Maggie (esto es, su "contraparte masculina"), y en él se refleja el espíritu intelectual de la protagonista; por otra parte, Maggie y Philip son dos facetas diferentes de George Eliot, y a su vez, dos perspectivas adoptadas por el narrador (*vid.* Carlisle, 1990).

when I shall die, and everything that will happen in my last moments”<sup>8</sup> (Eliot, 1999: 3). Latimer tiene la terrible capacidad de ver un futuro que no puede evitar, incluido el día de su propia muerte. Está condenado, como Casandra, a ver cómo se cumple cada uno de sus vaticinios, doblegando incluso su propia voluntad<sup>9</sup>. Es así como, al conocer a Bertha, la prometida de su hermano, se enamora de ella perdidamente, a la vez que siente que esa mujer va a traer la destrucción a su vida. Bertha es la única persona en cuyo pensamiento no puede penetrar. Tras la muerte de su hermano, Latimer y Bertha se casan, pero, al poco tiempo, Latimer reconoce en su esposa a una mujer manipuladora y sin escrúpulos, que no siente por él ningún tipo de amor. Confirma sus temores cuando, ante la muerte de la dama de compañía de Bertha, su amigo y científico Charles Meunier logra reanimar el cadáver por medio de una transfusión de sangre, momento que el espectro de la sirvienta aprovecha para acusar a su señora de estar envenenando a su marido. Bertha huye, y Latimer, como él mismo había predicho, muere en su despacho, abandonado por todos.

*The Lifted Veil* se publicó por primera vez de forma anónima en la *Blackwood's Edinburgh Magazine*, 86: 525 (Julio 1859) pp. 24-48. No obstante, Eliot esperó hasta 1878 para publicar el relato con su nombre y darse a conocer como su autora. Mientras que *The Mill on the Floss* se ajusta a las características del *Bildungsroman*, *The Lifted Veil* se acerca más específicamente al *Künstlerroman*, que narra la formación de un artista. El artista es Latimer, que, en sus propias palabras, tiene “the poet’s sensibility without his voice”<sup>10</sup> (Eliot, 1999: 7). Es, por tanto, un artista frustrado, que, obligado por una educación científicista, no pudo dedicarse a la literatura, como a él le hubiera

---

<sup>8</sup> “La hora de mi fin se acerca (...) puedo prever cuándo moriré y saber todo lo que ocurrirá en mis últimos momentos” (Eliot, 1987: 9).

<sup>9</sup> En relación con el poder visionario que ha adquirido Latimer, Rubinstein (1962: 183) ha comparado al protagonista de *The Lifted Veil* con Tiresias: “Conceived many years before the characters of Chekhov, Latimer is the epitome of the acutely sensitive man trapped in his own suffering. He is the embodiment of the homeless seer Tiresias of ‘The Waste Land’, the victim of his own awareness”. No obstante, a diferencia de Tiresias, Latimer no está destinado a predecir el futuro de los demás y advertirles sobre lo que va a ocurrir; por el contrario, sólo Latimer conoce su propio don, y sólo él hace uso de las conclusiones a las que llega.

<sup>10</sup> “La sensibilidad del poeta sin su voz” (Eliot, 1987: 11).

gustado<sup>11</sup>; como Tiresias, desarrolla, en contraprestación, un don visionario que le hace ver más allá que los demás, descubriendo aspectos de la vida que quedan ocultos para la mayoría.

Como han señalado Gilbert y Gubar (1979: 448), Latimer y Eliot tienen mucho en común, pues ambos viven su don visionario como una pesadilla, una enfermedad que les angustia, en lugar de hacerles sentirse poderosos<sup>12</sup>. Desde los estudios de género, Gilbert y Gubar han interpretado el caso de Latimer con la situación real de la mujer en el siglo XIX: “The telepathy of Latimer and Eliot can be viewed in part, therefore, as an extension of the woman’s traditional role in the home, where she is taught to develop her sensitivity to the unspoken needs and feelings of her family”<sup>13</sup> (Gilbert y Gubar, 1979: 449). Esta situación se complementa con las “Latimer’s essentially feminine qualities”, esto es, “his sensitivity, his physical weakness, his secondary status in the family, his dispossession, his passivity, and his intense need to be loved –are a source of anguish because they make it impossible for him actually to become a poet”<sup>14</sup> (Gilbert y Gubar, 1979: 450). La evolución de Latimer como visionario, por tanto, sitúa *The Lifted Veil* dentro de la tradición del llamado “gótico femenino” (en terminología de Moers).

Además del desarrollo del artista, otro tema importante de la novela lo representa la imagen del velo, que en el Romanticismo tiene una gran carga simbólica. De acuerdo con Chevalier, “el velo evoca la disimulación de las cosas secretas”; frente al velo, “el desvelo es una revelación, un conocimiento, una iniciación” (Chevalier, 1986: 1053). Chevalier especifica, además, que “para los místicos, el *hijāb*, que designa todo lo que vela el objeto, significa la impresión producida en el corazón por las apariencias que constituyen el mundo visible y que le impiden admitir la revelación de

<sup>11</sup> Vid. Rubinstein (1962: 180): “The subject of the story is not the artist, but the artist *manqué* ... The curse in both cases lies not in the possession of the native talent ... but in the frustration of the talent”.

<sup>12</sup> Recuérdese, al hilo de esto, la inseguridad que la propia Eliot sentía sobre la validez de su obra.

<sup>13</sup> “La telepatía de Latimer y Eliot puede considerarse en parte una extensión del papel tradicional de la mujer en el hogar, donde se la enseña a desarrollar su sensibilidad ante las necesidades y los sentimientos no expresados de su familia” (Gilbert y Gubar, 1998: 446).

<sup>14</sup> “Las cualidades esencialmente femeninas de Latimer –su sensibilidad, su debilidad física, su posición secundaria en la familia, su desposesión, su pasividad y su intensa necesidad de ser amado” (Gilbert y Gubar, 1998: 446).

las verdades” (Chevalier, 1986: 1053), un significado muy estrechamente relacionado con la trama de *The Lifted Veil*. Por otra parte, como han visto varios autores, el velo es un símbolo erótico, que oculta sin ocultar, y que da paso a lo prohibido: “Veils are inescapably associated with eroticism, exoticism, and fetichism. To lift the veil is to peep at the forbidden, to access taboo knowledge; to occupy, by connotation, a masculine position”<sup>15</sup> (Flint, 1997: 456). Finalmente, la imagen del velo en *The Lifted Veil* podría estar también relacionada con lo que se conoce como “el velo de maya” en la religión hindú, una especie de ilusionismo a través del cual se conoce el mundo real<sup>16</sup>.

La novela gótica ha jugado mucho con el motivo del velo: recuérdese, por ejemplo, la escena en que Emily, la protagonista de *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe, levanta un velo que hay en una de las habitaciones del castillo, descubriendo detrás lo que parece el cadáver casi descompuesto de una mujer, y que finalmente resulta ser tan sólo una figura de cera. La propia Eliot también parece utilizar conscientemente esta imagen: como han señalado Gilbert y Gubar (1979: 446), la autora recurre al motivo del velo cuando está a punto de levantar el suyo propio, abandonando el anonimato y dándose a conocer como autora. Y, aunque para la primera publicación de este cuento decide no desvelar quién se esconde detrás de sus páginas, cuando lo haga en 1878 mostrará el aterrador imaginario gótico de una escritora que, hasta entonces, parecía haberse movido en una estética más realista y menos fantástica.

Finalmente, la revivificación del cadáver, otro de los temas principales del relato, se hace eco de las investigaciones en mesmerismo y clarividencia que centraron el interés de algunos científicos del siglo XIX. Como se ha visto en el capítulo anterior, estos temas fueron recreados en la ficción por Edgar Allan Poe ( “Some Words With a

<sup>15</sup> “Los velos se asocian inevitablemente con el erotismo, el exotismo y el fetichismo. Levantar el velo es echar una mirada furtiva a lo prohibido, acceder al conocimiento tabú, ocupar, por connotación, una posición masculina”.

<sup>16</sup> De acuerdo con la *Encyclopaedia of Religion*, “*Māyā*” es “the metaphysical principle that must be assumed in order to account for the transformation of the eternal and indivisible into the temporal and differentiated ... Mahāyāna Buddhism, however, developed a concept of the world as a “substitution” or “delusion” conjured up by *māyā* as by an act of illusionism. The world process and our experience of it are devices to hide the inexpressible total void ... or cosmic consciousness” (Jones (ed.), 2005: s. v. “*Māyā*”).



Mummy”, “The Facts in the Case of Mr. Valdemar”...). La huella de Edgar Allan Poe se observa también en la imagen de la mujer como monstruo, que Poe dibujó en algunos de sus relatos de amadas moribundas (“Ligeia” o “Morella”), y que aquí está representada por la malvada Bertha (una mujer que, como algunos de los personajes femeninos de Poe, es comparada con “una hermosa sílfide”<sup>17</sup>, dándole así un aire etéreo y clásico). Pero, junto a los cuentos de Poe y otros relatos góticos, uno de los antecedentes literarios más importantes de *The Lifted Veil* fue *Frankenstein*, la “hideous progeny” de Mary Shelley. Así se advierte en algunas coincidencias entre las dos obras: el lugar donde se desarrolla la acción (Ginebra y los Alpes), la idea de un destino inevitable (la muerte), la figura del médico, y, finalmente, el motivo de la resurrección, que es común también a ambas novelas<sup>18</sup>. Podría considerarse igualmente la influencia de otro de los atormentados personajes de Mary Shelley: Winzy, el protagonista de “The Mortal Immortal”<sup>19</sup>, cuya amada es otra *femme fatale*, que emponzoña el alma de su amante y que también se llama Bertha<sup>20</sup>. No cabe duda de que Eliot conocía bien estas obras, así como las últimas tendencias de la literatura gótica<sup>21</sup>.

Además de recoger la tradición precedente, *The Lifted Veil* también sirve de paso intermedio para otras obras clave dentro de la literatura de terror; así, por ejemplo, la escena de la transfusión de sangre que ocurre durante la revivificación de Mrs. Archer anticipa ya otro de los clásicos góticos: Drácula. No obstante, quizá por no encajar con las expectativas que había sobre la autora, los críticos no han prestado especial atención a este relato, que generalmente ha quedado relegado a un segundo lugar dentro de la obra literaria de Eliot.

<sup>17</sup> “I remember what a beautiful sylph she looked to me as the low November sun shone on her blond hair” (Eliot, 1999: 26).

<sup>18</sup> Baldick (1987: 142-144) ha tratado también el relato de George Eliot como una de las obras que se escribieron “a la sombra de Frankenstein”.

<sup>19</sup> Publicado en 1834, en *The Keepsake for MDCCCXXXIV*, editado por Frederick Mansel Reynolds.

<sup>20</sup> Gilbert y Gubar han comentado este paralelismo en *The Madwoman in the Attic* (1979: 458). Advuértase, además, que en *The Mill on the Floss* Bob Jakin regala a Maggie Tulliver un ejemplar de *The Keepsake*, el anuario donde se publicó “The Mortal Immortal”.

<sup>21</sup> Judith Wilt (1980: 183-186), entre otros autores, analiza parte de la herencia que *The Lifted Veil* toma de *Frankenstein*. También es analizada detalladamente por Gilbert y Gubar (1979: 455), que encuentran similitudes entre Latimer, Victor Frankenstein, Walton y el monstruo, además de un claro paralelismo entre Clerval (el amigo del doctor Frankenstein) y Meunier (el amigo de Latimer).

## 2.- GÓTICOS Y CLÁSICOS: EL REALISMO PARADÓJICO DE GEORGE ELIOT

Como ya se dicho, tradicionalmente la historia de la literatura ha encuadrado la figura de George Eliot dentro de la corriente del Realismo, que, como movimiento literario, se aleja conscientemente de las tendencias Románticas en general, y góticas en particular, tan poco acordes a la realidad cotidiana<sup>22</sup>. Sin embargo, como se sabe, las divisiones entre unas tendencias y otras no son sino una convención, y la realidad no es tan estanca como a veces se presenta desde la teoría. Eliot es un buen ejemplo de ello, y sus novelas son la muestra de que lo gótico pervive incluso en la literatura más enraizada en el Realismo decimonónico. Así lo entendió también Wilt (1980), en su obra *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot & Lawrence*, donde el género “gótico” es planteado como “material, an inheritance, in the more comprehensive field of the ‘serious’ or the aesthetic ‘mainstream’ novel”<sup>23</sup> (Wilt, 1980: xi)<sup>24</sup>. Partiendo de esto, se explica que autores de la talla de Jane Austen, George Eliot y D. H. Lawrence decidieran “not to break out of or abandon that core but to embrace it, along with everything else the practitioners of this ambitious gender seek to embrace—the comedy of manners, the lyric of vision, the analytic intelligence—in a larger curve”<sup>25</sup> (Wilt, 1980: xi). Todos estos autores están experimentando con una nueva aplicación de lo gótico, que, como puede verse, está siempre en constante cambio. Esta reformulación de lo sobrenatural y lo siniestro significa, además, la revalorización de un género que la crítica académica suele relegar a un lugar más marginal.

En este apartado se analizará un motivo de cada una de las obras de George Eliot: la resurrección de un cadáver, en el caso de *The Lifted Veil*, y la comparación de

<sup>22</sup> En su prólogo a *Ernestus Berchtold; or the Modern Oedipus*, Polidori expresa cierta inquietud literaria ante lo que suponía esta separación entre lo cotidiano y lo sobrenatural: “I am therefore afraid that, though I have thrown the superior agency into the back ground as much as was in my power, still, that many readers will think the same moral, and the same colouring, might have been given to characters acting under the ordinary agencies of life; I believe it, but I have agreed to write a supernatural tale, and that does not allow of a completely every-day narrative” (1819: vii-viii).

<sup>23</sup> “Un material, una herencia en el campo más amplio de la novela ‘seria’ o de la corriente ‘predominante’”.

<sup>24</sup> En el caso de George Eliot, se estudian las obras de *The Lifted Veil*, *Romola*, *Middlemarch* y *Daniel Deronda*.

<sup>25</sup> “No desvincularse o abandonar esta esencia [gótica], sino hacerla suya, junto con todos los demás elementos que los profesionales de este ambicioso género desean hacer suyo (la comedia de costumbres, la visión lírica, la inteligencia analítica) en una curva mayor”.

Maggie Tulliver con Medusa, en *The Mill on the Floss*. Ambos motivos serán el ejemplo de que la fusión entre lo gótico y lo clásico sigue funcionando por encima de las tendencias literarias y de la evolución estética. Se comprobará también que, incluso en el Realismo, la atmósfera gótica se rescata para mostrar la cara más oscura de la realidad.

## 2.1.- THE *LIFTED VEIL* Y APULEYO

Se ha señalado ya la influencia que tuvieron en *The Lifted Veil* algunas obras clave de la literatura gótica, como *Frankenstein* de Mary Shelley o algunos relatos de Edgar Allan Poe. Esta influencia se observa, por ejemplo, en recursos literarios como el uso de la primera persona del singular para la narración del relato –algo inusitado en las obras de George Eliot, pero muy frecuente en textos góticos como los mencionados. La intertextualidad de *The Lifted Veil*, no obstante, va más allá de los precedentes góticos. Véase, por ejemplo, la magnífica escena en que Meunier resucita a Archer, la doncella de Bertha. En realidad, el hecho de la resurrección de un cadáver para decir la verdad sobre un crimen es un motivo que se encuentra frecuentemente en las narraciones populares. En su *Motif-Index* Thompson señala dos motivos del folclore muy relacionados: “Crime inevitably comes to light”<sup>26</sup> (motivo clasificado como N270) y “Return from dead to reveal murder”<sup>27</sup> (motivo clasificado como E231). En lo que se refiere exclusivamente a la literatura escrita, este motivo aparece en varios textos desde la Antigüedad. La literatura clásica ofrece un ejemplo muy significativo: una de las escenas de *El Asno de Oro* de Apuleyo, que guarda cierto parecido con una escena de la novela de George Eliot. Lucio, el protagonista de *El Asno de Oro*, se encuentra en su viaje con otro caminante, Telifrón, que le cuenta la historia de una mujer que envenenó a su marido. Durante el entierro aparece el tío de la víctima, que ha contratado a un profeta egipcio para que lo resucite momentáneamente y aclare las circunstancias de su muerte. De esta forma, el cadáver cuenta la verdad de todo lo sucedido y acusa a su mujer de asesinarle para vivir abiertamente con su amante. Si bien es cierto que los

<sup>26</sup> “El delito, inevitablemente, sale a la luz”.

<sup>27</sup> “El regreso desde la muerte para revelar un asesinato”.

motivos del envenenamiento son diferentes en *El Asno de Oro* y en *The Lifted Veil* (en Apuleyo es fundamentalmente amoroso, mientras que en la novela de Eliot parece ser motivado sólo por la maldad y el odio), las descripciones de la resurrección son muy semejantes. Compárense los dos fragmentos:

**Texto de Apuleyo:**

(1) Immitto me turbae socium et pone ipsum lectulum editiorem quondam lapidem insistens cuncta *curiosis oculis arbitrabar*. Iam *tumore pectus extolli*, iam *salubris uena pulsari*, iam *spiritu corpus impleri*. Et *assurgit cadauer*, et *profatur* adulescens: ‘Quid, oro, me post Lethea pocula iam Stygiis paludibus innatantem ad momentariae uitae reducitis officia? Desine iam, precor, desine, ac me in meam quietem permite’. Haec audita uox de corpore, sed aliquanto propheta commotior ‘Quid refers’, ait, ‘populo singula tuaeque mortis illuminas arcana? An non putas deuotionibus meis posse Diras inuocari, posse tibi membra lassa torqueri?’ Suscipit ille de lectulo et imo cum gemitu *populum sic adorat*: ‘Malis nouae nuptae peremptus artibus et addictus noxio poculo, torum tepentem adultero mancipauī’<sup>28</sup> (Apul.*Met.*2.29).

**Texto de George Eliot:**

It was my task at first to keep up the artificial respiration in the body after the transfusion had been effected, but presently Meunier relieved me, and *I could see the wondrous slow return of life; the*

<sup>28</sup> “Me mezclo con la masa de los acompañantes, y, justo detrás del ataúd, subiéndome a una piedra bastante elevada, *lo contemplo todo con vivo interés*. Ya *su pecho se dilata y respira*; ya *late el puso*; ya *se llena de vida todo su cuerpo*: *el cadáver se levanta* y el joven *se pone a hablar*: ‘Por favor, saciado ya de las aguas del Leteo y en plena navegación sobre las lagunas del Estigio, ¿por qué se me llama de nuevo a los quehaceres de una efímera existencia? Basta ya, te lo ruego, basta; déjame en mi remanso de paz’.

Tales fueron las palabras que pronunció aquel cuerpo; pero el profeta, con mayor calor, le dice: ‘¡No! Has de hablar; has de poner en claro ante el pueblo todo el misterio de tu muerte. ¿Crees acaso que mis encantamientos carecen de virtud para invocar las Furias y atormentar tus miembros agotados?’

El resucitado toma entonces la palabra y, con profundos suspiros, *se dirige al pueblo* en estos términos: ‘Los culpables artificios de mi nueva esposa fueron la causa de mi muerte; víctima de una pócima moral y sin dar tiempo a que mi lecho se enfriara, hube de traspasarlo a un seductor’” (traducción de Rubio Fernández, 2001: 49-50)

*breast began to heave, the inspirations became stronger, the eyelids quivered, and the soul seemed to have returned beneath them. The artificial respiration was withdrawn: still the breathing continued, and there was a movement of the lips.\_...* The dead woman's eyes were wide open, and met hers in full recognition — the recognition of hate. With a sudden strong effort, the hand that Bertha had thought for ever still was pointed towards her, and the haggard face moved. *The gasping eager voice said —‘You mean to poison your husband . . . the poison is in the black cabinet . . . I got it for you . . . you laughed at me, and told lies about me behind my back, to make me disgusting . . . because you were jealous . . . are you sorry . . . now?’* The lips continued to murmur, but the sounds were no longer distinct. Soon there was no sound — only a slight movement: the flame had leaped out, and was being extinguished the faster. The wretched woman's heart-strings had been set to hatred and vengeance; the spirit of life had swept the chords for an instant, and was gone again for ever. Great God! Is this what it is to live again . . . to wake up with our unstilld thirst upon us, with our unuttered curses rising to our lips, with our muscles ready to act out their half-committed sins?<sup>29</sup> (Eliot, 1999: 41-42).

---

<sup>29</sup> “Al principio, mi tarea era la de mantener la respiración artificial en el cuerpo, después de haber sido efectuada la transfusión, pero luego Meunier me relevó y *pude ver el lento y asombroso retorno de la vida; el pecho empezó a henchirse, las inspiraciones se hicieron cada vez más fuertes, los párpados palparon y parecía que tras ellos el alma había regresado*. Se dejó de hacer la respiración artificial; continuaba la aspiración y se produjo *un movimiento en los labios\_*(...). Los ojos de la muerta estaban abiertos y coincidieron con los suyos, reconociéndola; el reconocimiento del odio. Con un esfuerzo repentinamente fuerte, la mano que Bertha había creído que estaba inerte para siempre, la señalaba y la cara macilenta se movió. *La voz entrecortada e impaciente dijo: ‘Querías envenenar a tu marido... el veneno está en el secrétaire negro... lo tengo para ti... te reíste de mí y contaste mentiras de mí a mis espaldas, para perjudicarme... porque sentías celos... ¿te arrepientes ahora?’*” (Eliot, 1987: 54).



*La Transfusion du sang* (1879), de H. É. Blanchon.

Las escenas presentan el mismo motivo, pero lo recrean de una forma diferente: en el relato de Apuleyo el muerto no siente ninguna necesidad de acusar a su esposa, y finalmente descubre el crimen porque así le es requerido; en *The Lifted Veil*, en cambio, Archer sí tiene el deseo de delatar a su señora, y aprovecha el inesperado aliento de vida para esto. La descripción de Eliot es más prolija en detalles que la de Apuleyo, que es un impactante ejemplo de concisión. La historia de Apuleyo, por otra parte, incorpora un tercer motivo, que coincide con el número E221 del listado de Thompson (“Dead spouse’s malevolent return”), y se amplía, además, con otro relato, también de naturaleza fantástica, que se refiere a unas brujas que atacan los cuerpos de los muertos durante el velatorio. Finalmente, la narración de Eliot incluye el fin de la resurrección y, en consecuencia, la segunda muerte de la doncella, mientras que el relato de Apuleyo

obvia esta parte. No obstante, a pesar de las divergencias, los dos textos guardan cierta correspondencia en los detalles de la descripción (*iam tumore pectus extolli* → “the breast began to heave, the inspirations became stronger;” *iam salubris uena pulsari* → “the eyelids quivered;” *iam spiritu corpus impleri* → “and the soul seemed to have returned beneath them”), así como en la función de observador del fenómeno que en ambos casos desempeña el narrador (*cuncta curiosis oculis arbitrabar* → “I could see the wondrous slow return to life”). Ciertamente es que ninguno de los anteriores argumentos es una evidencia clara ni de que *El Asno de Oro* haya sido una de las fuentes para *The Lifted Veil*, ni de que no lo haya sido. Muy probablemente sea un caso de poligénesis, y el sustrato del folclore haya prevalecido sobre cualquier otra influencia literaria; en este caso, cabría plantearse la relación que se establece entre la tradición popular (el folclore) y la tradición culta (Apuleyo), que, frente a la primera, aparece siempre como un argumento de autoridad. Por otra parte, yendo incluso más allá de la oposición entre tradición y poligénesis, podría estudiarse el lugar que ocupa Apuleyo dentro del imaginario de los relatos góticos, rastreando la influencia de este autor con respecto al resto. Ya García Jurado (2000) demostró la existencia de un sistema complejo en el que convergen la literatura clásica y la literatura fantástica, y donde se admiten vías alternativas a la consabida dicotomía de tradición-poligénesis. En este sistema los autores tienden a ordenarse en términos de centro y periferia (según sea su lugar dentro de la literatura clásica) y de acuerdo a otras tensiones conceptuales, como paganismo y cristianismo, Occidente y Oriente, etc. Como García Jurado comprobó en este estudio, se da el hecho, además, de que las lecturas clásicas entran en contacto con los relatos góticos desde la periferia, en calidad de literatura de evasión. Una amplia revisión de esta antología, por tanto, permitiría definir exactamente la importancia de Apuleyo dentro de los relatos góticos, y evaluar, en consecuencia, su presencia en el relato de George Eliot; pero un estudio de este tipo supondría una investigación diferente, que excedería los límites de este capítulo y de esta tesis. Por el momento, valga lo dicho para ilustrar la complejidad que encierran las diferentes relaciones entre literaturas, así

como los puntos de contacto entre lo gótico y lo clásico, que en la novela de Eliot comparten motivos comunes<sup>30</sup>.

Por último, debe llamarse la atención sobre una última referencia a un autor clásico en *The Lifted Veil*: Plutarco, que se menciona como una de las lecturas de Latimer (Eliot, 1999: 5-7). No es la primera vez que Plutarco aparece en la literatura gótica: recuérdese que también fue una de las lecturas del monstruo de Frankenstein, que encontró en *Las Vidas Paralelas* una fuente para su formación moral<sup>31</sup>. La importancia de Plutarco durante los siglos XVIII y XIX trasciende todas las tendencias literarias, pues, dentro de los clásicos, era una referencia moral (y una inestimable fuente para conocer la historia de Grecia y Roma): “pocas veces ha tenido un filósofo un efecto educador y moral tan poderoso, a semejante distancia en el espacio y en el tiempo”, afirma Highet (1996: 159). Ocupaba un lugar destacado en los *currícula* escolares del momento, y su presencia en la literatura gótica, por tanto, debe considerarse teniendo en cuenta estas circunstancias. Naturalmente, la asimilación de este autor en este tipo de novelas es diferente a la que se advierte en el caso de Plinio el Joven que, aunque también aparecía citado en textos escolares, interesaba más por la recreación de una estética concreta que por cualquier otro valor literario o filosófico.

En definitiva, como ha podido verse en este apartado, una obra como *The Lifted Veil*, inserta en la tradición gótica, puede incorporar a los clásicos grecolatinos en su trama, sin que esto suponga ninguna ruptura estética o de concepto. En primer lugar, la literatura grecolatina aparece como una de las opciones de formación que hubiera

<sup>30</sup> Ballesteros y Caporale, en la introducción a su edición de *Frankenstein*, encuentran una situación semejante con respecto a la posible influencia de *Characteristiks*, de Lord Shaftesbury, en la novela de Mary Shelley: “desconocemos si la autora había tenido contacto con la obra de Shaftesbury”, dicen los editores; “las *Characteristicks* no aparecen citadas en la copiosa lista de lecturas que Mary recoge en sus diarios a partir de 1814. Es seguro que las leyó hacia 1825; lo cierto es que esta duda bibliográfica viene a subrayar el magno poder de la intertextualidad”.

<sup>31</sup> Además de Plutarco, el monstruo de Frankenstein se sirve de Goethe y de Milton para completar su formación autodidacta. Latimer, en cambio, sustituye a estos dos autores por otros dos grandes clásicos: Cervantes y Shakespeare. En los dos casos, como se puede observar, prevalece Plutarco, lo que es realmente significativo. Milton aparece citado en otra escena de *The Lifted Veil*, pero esta vez junto con Homero y Dante, haciendo referencia a una sensibilidad poética que parece haber adquirido Latimer junto con su nuevo poder visionario: “Was it –the thought was full of tremulous exultation- was it the poet’s nature in me, hitherto only a troubled yearning sensibility, now manifesting itself suddenly as spontaneous creation? Surely it was in this way that Homer saw the plain of Troy, that Dante saw the abodes of the departed, that Milton saw the earthward flight of the Temper” (Eliot, 1999: 10).



deseado tener el protagonista de la novela, frente a la educación científica a la que finalmente se vio abocado (sobre esto, véase el apéndice IV); por otra parte, se ha estudiado una escena que presenta coincidencias temáticas con *El Asno de oro* de Apuleyo, una obra clásica que contiene muchas historias afines a la estética gótica. Finalmente, en contraste con la novela de Apuleyo, así como con la carta de Plinio comentada en otros casos, la referencia a Plutarco se aleja de las conexiones temáticas, y se explica por circunstancias históricas y culturales comunes a los siglos XVIII y XIX. *The Lifted Veil* es, en definitiva, un compendio bastante amplio de las diferentes manifestaciones de la literatura clásica dentro de la novela gótica.

## 2.2.- *THE MILL ON THE FLOSS* Y MEDUSA

Aunque aparentemente *The Mill on the Floss* es una novela simbolista y con una técnica realista que la aleja totalmente de cualquier narración fantástica, lo cierto es que se encuentran en ella muchos elementos góticos que dan a la obra una nueva perspectiva. Para explicar esta presencia de motivos sobrenaturales, hay que tener en cuenta que en el momento de escribir esta novela la autora estaba todavía afectada por la muerte de su hermana Chrissey. Aunque Eliot intentó conjurar esta tristeza con el relato de *The Lifted Veil*, lo cierto es que *The Mill on the Floss* todavía se hace eco de ese mundo oscuro en el que se encontraba anímicamente.

Son varios los elementos que se incluyen en *The Mill on The Floss*. En su artículo “The Power of Hunger. Demonism and Maggie Tulliver,” Auerbach (1975) señala algunos ejemplos: el contraste grotesco entre la vida provinciana y la explosión emocional de Maggie, la visión maniqueísta de la realidad, la presencia de lo salvaje, la representación de un tiempo pasado, o ciertas referencias a la religión son algunos de los motivos susceptibles de ser leídos en clave gótica. Pero, en lo que respecta concretamente a las conexiones entre el mundo clásico y la literatura gótica en la obra de George Eliot, una de las imágenes más significativas de toda la novela la identificación de Maggie con la Gorgona Medusa. Es lo que se denomina una “recreación arquetípica”, con la que Eliot actualiza el mito de Medusa desde la perspectiva gótica de la literatura victoriana.

Dejando a un lado toda la problemática que trae consigo la definición de mito y la distinción entre la versión etnorreligiosa y la versión literaria de éstos (puede consultarse para ello al trabajo de Castro (2005) en el que se hace una revisión de los principales estudios sobre este tema), la recreación arquetípica del mito de Medusa interesa especialmente por las relaciones que se establecen entre la mitología clásica y la literatura moderna. Hay que tener en cuenta, en primer lugar, el carácter atemporal de la mitología, así como la importancia de la “tradicionalidad”<sup>32</sup> para la configuración de un mito, un hecho que, como han defendido algunos autores (Trousson, Micaíl), se ve condicionado por el nuevo contexto histórico y social desde el que se interpreta el mito, permitiendo de esta forma “distintas actualizaciones de los mismos”<sup>33</sup> (Castro, 2005: 12). Se debe considerar, además, un hecho fundamental: generalmente, en la literatura moderna el mito se ha desprendido de su valor etnorreligioso, y se reinterpreta desde la ficción, con una intención fundamentalmente simbólica, estética, y muchas veces también estructural. En este sentido, una de las manifestaciones de la mitología que se encuentra con frecuencia en la literatura moderna es la de los arquetipos, es decir, la recreación de ciertas “estructuras psicológicas universales” (Castro, 2005: 11) presentes en el mito, que se utilizan como base para un nuevo texto literario. El arquetipo puede estar nombrado explícitamente en la novela o ser recreado implícitamente (*The Mill on the Floss* ofrece ejemplos de los dos tipos), pero en ambos casos se producen “desplazamientos” del contenido de los mitos a la nueva ficción. De este modo, la mitología clásica se perpetúa en los textos modernos, aunque no siempre resulta igual de evidente.

Para analizar cómo actúa la recreación arquetípica de Medusa en *The Mill on the Floss*, es preciso referirse primero al mito clásico y a su repercusión en el Romanticismo (un tema visto en parte en el caso de “Ligeia”, de Poe), y, a continuación, a los paralelismos con la protagonista de la novela. Por último, se estudiará el papel de esta comparación dentro de la novela.

---

<sup>32</sup> Esto es, el “hecho de formar parte del bagaje cultural reconocible (y que permite reconocerse) del grupo” y “su resistencia al desgaste cronológico” (Castro, 2005: 12).

<sup>33</sup> Recuérdese el caso ya analizado del mito de Prometeo y la novela de *Frankenstein*.

De acuerdo con Grimal (1981, s. v. “Gorgona”), Medusa era una de las tres Gorgonas de la mitología clásica, y la única que era inmortal. A su terrorífica figura (cabello de serpientes, colmillos, manos de bronce, alas de oro) se añade una mirada que convierte en piedra a todo el que se cruce con ella. Perseo, obedeciendo órdenes bien de Polidectes, bien de Atenea, acude a su gruta para matarla, y lo consigue gracias a unas sandalias aladas (regalo de Hermes) y a un resplandeciente escudo, que emplea como espejo para no mirar a la Gorgona directamente a los ojos en el momento de decapitarla. De la sangre de su cuello nacieron Pegaso y Crisaor (hijos de Posidón, que, según algunas fuentes, se había unido a la Gorgona en uno de los templos de Atenea, despertando así la furia de la diosa). Atenea se quedó con la cabeza de Medusa como adorno, que exhibía bien en su égida, bien en su escudo. Como se puede observar, el personaje de Atenea tiene una función destacada en el mito de Medusa. Según algunas fuentes, Atenea mandó a Perseo cortar la cabeza de Medusa movida por la envidia y los deseos de venganza<sup>34</sup>. El hecho de que la muerte escogida fuera por decapitación no es casual: la diosa Atenea, que nació de la cabeza de su padre (lo que elimina toda herencia femenina, a la vez que alude implícitamente a la inteligencia que caracteriza a la diosa), corta la cabeza a Medusa, trasladando así su propia experiencia. Por otra parte, se establece también una oposición entre el nacimiento de Atenea a partir de la cabeza de su padre y el parto monstruoso de Medusa, que da a luz a Pegaso y a Crisaor<sup>35</sup>.

La figura de Medusa tuvo mucho éxito en el Romanticismo. Como deja entrever Praz, que le dedica todo el primer capítulo de su conocido ensayo *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), la Medusa se convirtió en todo un símbolo: el símbolo de “la belleza de lo horrendo” (Praz, 1999: 69). Aunque son muchos los autores que se han vuelto ante su mirada, la fascinación por Medusa fue

<sup>34</sup> De acuerdo con lo recogido por Grimal, las fuentes señalan principalmente dos motivos del odio que Atenea sentía por Medusa: según unos textos, Posidón violó a Medusa en un templo de Atenea, cometiendo, por tanto, sacrilegio; según otros, Medusa era en realidad una hermosa muchacha, particularmente orgullosa de su cabellera, que se atrevió a competir con Atenea en belleza, por lo que la diosa la castigó convirtiéndola en una Gorgona. Para el análisis de las principales variantes del mito de Medusa, *vid.* González (2006), donde se estudia el mito de Medusa de acuerdo con pares de opuestos que configuran la imagen de este monstruo femenino (lo bello y lo siniestro, lo humano y lo animal, lo civilizado y lo salvaje, lo masculino y lo femenino, Atenea y Medusa).

<sup>35</sup> *Vid.* González, 2006: 135.

recogida de forma magistral por Percy B. Shelley, en su poema “On the Meduse of Leonardo da Vinci, in the Florentine Gallery”, inspirado a partir del cuadro aterrador titulado “Cabeza de Medusa”, expuesto en la Galería de los Uffizi (Florencia). Aunque originalmente Vasari atribuyó este cuadro a Leonardo da Vinci, ya en el siglo XX cobró fuerza la hipótesis de que su verdadero autor fuera un pintor flamenco de principios del siglo XVII, que es la idea aceptada actualmente. Ésta fue la imagen que quedó en la retina del poeta inglés:



“Cabeza de Medusa” (ca. 1600), Anónimo.

Como afirma Auerbach (1982: 8-9), la imagen de Medusa derivó en una serie de monstruos femeninos, que fueron recogidos por los escritores victorianos, y que parten también de la literatura clásica<sup>36</sup>:

The mermaids, serpent-women, and lamias who proliferate in the Victorian imagination suggest a triumph larger than themselves, whose roots lie in the antiquity so dear to nineteenth-century classicists. These creatures' iconographic invasion may typify the restoration of an earlier serpent-woman, the Greek Medusa. In Hesiod's account, the paralyzing Medusa was decapitated by Perseus, who became a hero

<sup>36</sup>

Vid. capítulo 4.

when he refused to look in her face. Burne-Jones and his Victorian associates force us to look into the serpent-woman's face and to feel the mystery of a power, endlessly mutilated and restored, of a woman with a demon's gifts<sup>37</sup>.

En definitiva, Medusa se convirtió, en palabras de Pedraza (1991), en la bestia detrás de la bella, que espanta a la vez que seduce.

En la identificación entre Maggie y Medusa, las dos se manifiestan como seres destructores que generan muerte a su alrededor de un modo que ellas mismas no pueden controlar<sup>38</sup>. La comparación funciona simultáneamente con otras metáforas igualmente góticas (*vid.* Postlethwaite, 1992): Maggie como bruja, como vampiresa e incluso como Eva<sup>39</sup>. Fijémonos, asimismo, en la coincidencia de la inicial M de sus nombres, la misma inicial que el nombre latino de Atenea (Minerva), y que otras palabras igualmente relacionadas con la novela, como “mother”, “monster” o “madonna” (como queda de manifiesto en el título de un artículo de Postlethwaite “Of Maggie, Mothers, Monsters, and Madonnas: Diving Deep in *The Mill on the Floss*”, 1992). Se trata de un juego lingüístico que Eliot emplea en más de una ocasión<sup>40</sup>.

La imagen de Medusa se recoge en *The Mill on the Floss* tomando como base de la comparación dos motivos básicos de la Gorgona: la cabellera y los ojos, dos elementos también muy significativos en el personaje de Maggie desde las primeras

---

<sup>37</sup> “Las sirenas, las mujeres-serpiente y las lamias que proliferaron en la imaginación victoriana sugieren un triunfo mayor que ellas mismas, cuyo origen se encuentra en la Antigüedad, tan querida por los clasicistas decimonónicos. La invasión iconográfica de estas criaturas pueden estar representando la restauración de una mujer-serpiente anterior: la griega Medusa. En el relato de Hesíodo, la paralizante Medusa fue decapitada por Perseo, que se convirtió en un héroe al evitar mirarla a los ojos. Burne-Jones y sus socios victorianos nos obligan a mirar los ojos de esta mujer-serpiente, y a sentir el misterio del poder, eternamente mutilado y restaurado, de una mujer con las dotes de un demonio”.

<sup>38</sup> No debe olvidarse, como señala Pedraza (1991: 219), que, al contrario que los basiliscos, Medusa mata de forma pasiva, cuando el otro la mira: “Los basiliscos matan a sus víctimas al mirarlos (muerte activa, objetiva, centrífuga, que surge de los ojos del matador y fulmina al oponente); Medusa, al ser mirada (muerte pasiva, subjetiva, centrípeta, que surge de las entrañas mismas del oponente *de dentro afuera*). El basilisco dispara la muerte, Medusa la hace brotar”.

<sup>39</sup> Véanse estudios como los de Ballesteros (2005), Gilbert y Gubar (1979) y Pedraza (1991).

<sup>40</sup> Se repite, por ejemplo, en la recreación de Filoctetes en el personaje de Philip, como se comentará posteriormente.

escenas<sup>41</sup>. Los ojos negros de Maggie son uno de los elementos clave de la novela; ellos son la expresión del alma de Maggie, sus frustraciones y sus deseos de amar y ser amada. Como señala Stephen, los ojos de Maggie están “full of delicious opposites”<sup>42</sup> (Eliot, 1985: 523). Con ellos hechiza a Stephen y a Philip Wakem, que quedan atrapados en su mirada y, en consecuencia, son arrastrados también a la destrucción. En este sentido, y desde una interpretación psicoanalítica, Maggie también asume la fuerza castradora de Medusa, que la Gorgona ejerce a través de su petrificante mirada. De acuerdo con Freud (“The Taboo of Virginity”, 1918; “Female Sexuality”, 1931), ya desde la infancia la persona va optando inconscientemente por una sexualidad más activa o más pasiva. Dentro de la sociedad patrilial, las mujeres han tendido a reprimir la sexualidad activa, empujadas en parte por un miedo masculino inconsciente hacia esta misma. La capacidad penetradora de la mirada de Medusa (y de Maggie), por tanto, es un elemento castrador que es vivido como amenazante (y paralizante) desde una perspectiva masculina. En el caso de Maggie, la identificación simbólica entre “ojo” y “falo” converge también con otro elemento amenazante para el dominio masculino: su erudición e inteligencia. Todo esto hace de Maggie una mujer “masculinizada”, cuyo mayor atractivo (su fuerza activa y su energía) es también visto como un peligro potencial; lo que al final se traduce en una continua frustración de Maggie, y su relegación social.

En cuanto al otro motivo de la comparación entre Medusa y Maggie, el pelo, cabe señalar el gran protagonismo que tiene, sobre todo en la primera parte de la novela. El pelo es símbolo de femineidad y de belleza, especialmente la cabellera rubia (como la de Lucy), que cuenta con una gran tradición poética. La melena encrespada de Maggie, sin embargo, parece rebelarse contra toda esta simbología literaria, y es un motivo continuo de discusión entre ella y su madre, que tiene que insistir numerosas veces para que su hija acceda a peinarse. En una de estas ocasiones, Maggie decide

---

<sup>41</sup> Este proceso de traslación de ciertos motivos clave del mito de Medusa es semejante al que ha estudiado Antonio Ballesteros (1998) en el caso del mito de Narciso, que prevale en muchas obras de la literatura victoriana bajo la forma del doble.

<sup>42</sup> “Llenos de opuestos deliciosos” (Eliot, 2004: 521).

cortarse el pelo (un motivo, el pelo, con una importante carga sensual y femenina)<sup>43</sup>, retando así a su madre y a un ideal de mujer con el que la pequeña no se siente identificada:

Tom followed Maggie upstairs into her mother's room, and saw her go at once to a drawer, from which she took out a large pair of scissors.

'What are they for, Maggie?' said Tom, feeling his curiosity awakened.

Maggie answered by seizing her front locks and cutting them straight across the middle of her forehead.

'Oh, my buttons, Maggie, you'll catch it!' exclaimed Tom. 'You'd better not cut any more off'.

Snip! Went the great scissors again while Tom was speaking, and he couldn't help feeling it was rather fun: Maggie would look so queer.

'Here, Tom, cut it behind for me', said Maggie, excited by her own daring and anxious to finish the deed.

'You'll catch it, you know', said Tom, nodding his head in an admonitory manner, and hesitating a little as he took the scissors.

'Never mind –make haste!' said Maggie, giving a little stamp with her foot. Her cheeks were quite flushed.

The black locks were so thick –nothing could be more tempting to a lad who had already tasted the forbidden pleasure of cutting the pony's mane ... One delicious grinding snip, and then another and another, and the hinder locks fell heavily on the floor, and Maggie stood cropped in a jagged, uneven manner, but with a sense of clearness and freedom, as if she had emerged from a wood into the open plain<sup>44</sup> (Eliot, 1985: 120).

---

<sup>43</sup> Cortar o cortarse el pelo podía tener varios significados –recuérdense, por ejemplo, historias como las de Sansón y Berenice. Thompson, en su *Motif-index*, señala por lo menos tres motivos: "princesa cuts hair to escape captor who holds her hair in hand while sleeping with her" (K538), "cutting off a man's (woman's) hair as an insult" (P672.2), "cutting hair as punishment" (Q488): buscar "pelo".

<sup>44</sup> "Tom siguió a Maggie escaleras arriba hasta el dormitorio de su madre y la vio dirigirse al cajón del que sacó unas grandes tijeras.

'¿Para qué, Maggie?', preguntó Tom, cuya curiosidad se había despertado.

Esta escena es fundamental para entender la comparación de Maggie con Medusa, que aparece explícitamente en una escena posterior. Sin embargo, aunque se confirme más tarde, ya desde este mismo instante Eliot presenta al lector implícitamente el mito de Medusa y Atenea a través de varias traslaciones metafóricas. En primer lugar, como se ha señalado, Maggie se identifica con Medusa a través de sus ojos, su pelo y su aspecto salvaje, tres motivos que manifiestan el carácter demoníaco de la joven, a la vez que se oponen al prototipo de femineidad. Pero, por otra parte, Maggie se identifica con Atenea: Maggie desea ser reconocida por su inteligencia (y no por su belleza), un rasgo que también adornaba a Atenea como diosa de la sabiduría. Sin embargo, lejos de ser admirada por sus conocimientos, la inteligencia de Maggie, tachada de poco femenina, es motivo del rechazo de su familia. En la automutilación, Maggie está actuando simultáneamente como Medusa y como Atenea, como víctima y como ejecutora. En la escena, por tanto, se activan muchas ideas presentes en el mito, donde Medusa es, en realidad, el *alter ego* de Atenea<sup>45</sup>. Es decir, Maggie se transforma en lo que Pedraza (1991) llamó una “Atenea medusea”.

En su ensayo *La bella, enigma y pesadilla* (1991) Pilar Pedraza habla de las diferentes manifestaciones a lo largo de la historia de la fusión entre la bella y la bestia.

---

Maggie contestó agarrándose los mechones de la frente y cortándolos en línea recta a media altura.

‘¡Atiza, Maggie! ¡Te la vas a cargar!’ exclamó Tom. ‘Será mejor que no cortes más’.

Mientras Tom hablaba, las grandes tijeras volvieron a cerrarse con un chasquido y el chico no pudo dejar de pensar que aquello era bastante divertido: Maggie estaría muy rara.

‘Toma, ahora me cortas tú por detrás, Tom’, dijo Maggie, entusiasmada ante su atrevimiento y deseosa de terminar su hazaña.

‘Te la vas a cargar, ¿sabes?’, dijo Tom, moviendo la cabeza con gesto admonitorio y vacilando un poco antes de coger las tijeras.

‘Me da igual. ¡Date prisa!’ ordenó Maggie, dando una pequeña patada en el suelo. Tenía las mejillas encendidas.

Los mechones negros eran tan gruesos... nada podía resultar más tentador para un muchacho que había probado ya el placer prohibido de cortar las crines de un poni. (...) Un delicioso tijeretazo, otro y otro más, y los mechones de la nuca cayeron pesadamente sobre el suelo; Maggie tenía la cabeza llena de escaleras y trasquilones, pero se sentía libre y ligera, como si hubiera salido de un bosque a un claro” (Eliot, 2004: 89).

<sup>45</sup> Con respecto a esta escena, solamente se han señalado los aspectos del mito que se hacen presentes en la novela, así como todas las ideas que se ponen en marcha con esta imagen. Algunos autores como Postlethwaite se plantean otras interpretaciones, también posibles: “is Maggie cutting free of the entangling locks of female identity; transforming herself, Athena-like, into male-identified from the sankey maternal reflection? Or through this ritual decapitation, has she paradoxically *become* the passionate, dangerous Medea?” (Postlethwaite, 1992: 310).



Una de estas manifestaciones es la imagen de la Medusa. Sin embargo, la cabeza decapitada de la Gorgona refleja algo más que la destrucción de un monstruo y que el ya conocido enfrentamiento entre lo racional (Atenea) y lo irracional (Medusa). ¿Qué es lo que mueve a Atenea a matar a Medusa de forma tan sanguinaria, y a la vez tan cobarde (a través de Perseo, con la ayuda de un espejo, y mientras el enemigo duerme)?, se pregunta Pedraza. El temor, responde la autora; el temor es lo que lleva a Atenea a matar a la Gorgona y exhibir los despojos, que finalmente hace suyos:

La justicia atenaica, terrible y sin apelación, puede convertirse en crueldad monstruosa, pero entonces pierde tal nombre y se torna depravación, adquiere un cariz meduseo. Así, Medusa puede ser la Otra, el gran Doble de las culpas inconfesables, el Doble que sólo se reconoce en el espejo. Matarla y exhibir su cabeza ensangrentada es lo propio de la diosa de la Razón, que advierte: Mirad, he vencido, la he vencido a ella y me he vencido a mí misma (Pedraza, 2001: 179).

Esto es lo que siente Maggie mientras se corta el pelo, convirtiéndose en la imagen victoriana de la Atenea medusea: se cree vencedora, pero, en el fondo, se sabe también víctima de su propia rabia –un derrumbe narcisista que la convierte en Áyax:

She [Maggie] had thought beforehand chiefly of her own deliverance from her teasing hair and teasing remarks about it, and something also of the triumph she should have over her mother and her aunts by this very decided course of action ... When Tom began to laugh at her and say she was like the idiot, the affair had quite a new aspect ... He [Tom] hurried downstairs and left poor Maggie to *that bitter sense of the irrevocable* which was almost an everyday experience of her small soul. She could see clearly enough, now the thing was done, that it was very foolish ... *She sat as helpless and*

*despairing among her black locks as Ajax among the slaughtered sheep*<sup>46</sup> (Eliot, 1985: 120-122. Cursiva de la autora de la tesis).

Después de esta primera presentación implícita del personaje de Maggie como Medusa, la comparación se vuelve a aplicar, esta vez explícitamente, al principio y al final de una de las escenas más tensas de la novela: el momento en que Maggie, enfadada porque Tom no le hace caso y sólo juega con su prima Lucy, empuja a ésta al barro:

... The small demons who had taken possession of Maggie's soul at an early period of the day had returned in all the greater force after a temporary absence ... Tom ... walked off to the area where the toads were, as if there were no Maggie in existence. Seeing this, Maggie lingered at a distance, *looking like a small Medusa with her snake cropped* ... As long as Tom seemed to prefer Lucy to her, Lucy made part of his unkindness ...

‘Lucy ... what do you think I mean to do?’

‘What, Tom?’ said Lucy, with curiosity.

‘I mean to go to the pond and look at the pike. You may go with me if you like’, said the young sultan ...

Maggie saw them leaving the garden, and could not resist the impulse to follow ... Maggie had drawn nearer and nearer –she *must* see it too, though it was bitter to her like everything else, since Tom did not care about her seeing it. At last, she was close by Lucy, and Tom, who had been aware of her approach but would not notice it till he was obliged, turned round and said, ‘Now, get away, Maggie. There's no room for you on the grass here. Nobody asked *you* to come’.

---

<sup>46</sup> “[Maggie] tenía intención, sobre todo, de librarse de aquel cabello molesto y de los molestos comentarios, y también había pensado que aquella acción tan decidida supondría un triunfo sobre su madre y sus tías; (...). Pero cuando Tom se rió de ella y dijo que se parecía a un tonto de pueblo contempló la situación desde otro ángulo. (...) [Tom] Corrió escaleras abajo y dejó a la pobre Maggie entregada a la amarga sensación de irrevocabilidad que experimentaba casi a diario. Ahora que lo había hecho, se daba cuenta de que era una tontería. (...) Permaneció sentada tan indefensa y desesperada entre los negros mechones como Áyax entre las ovejas muertas” (Eliot, 2004: 90-91).

There were passions at war in Maggie at that moment to have made a tragedy, if tragedies were made by passion only, but the essential *77* *μέγεθος* which was present in the passion was wanting to the action; the utmost Maggie could do, with a fierce thrust of her small brown arm, was to push poor little pink-and-white Lucy into the cow-trodden mud.

Then Tom could not restrain himself and gave Maggie two smart slaps on the arm as he ran to pick up Lucy ... Lucy was to entirely absorbed by the evil that had befallen her ... She could never have guessed what she had done to make Maggie angry with her; but she felt that Maggie was very unkind and disagreeable, and made no magnanimous entreaties to Tom that he would not ‘tell’, only running along by his side and crying piteously, while Maggie sat on the roots of the tree and *looked after them with her small Medusa face*<sup>47</sup> (Eliot, 1985: 161-164. Cursiva de la autora de la tesis).

---

<sup>47</sup> “Los pequeños demonios que se habían apoderado del ánimo de Maggie a primeras horas del día regresaron con mayor ímpetu tras una ausencia temporal. (...) Tom (...) se alejó en dirección a la zona donde estaban los sapos, como si Maggie no existiera. Su hermana permaneció a lo lejos *con aire de pequeña Medusa con las serpientes cortadas*. (...) Mientras Tom pareciera preferir a Lucy, ésta formaría parte de su crueldad. (...)”

‘Oye, Lucy (...). ¿Sabes lo que quiero hacer?’

‘¿Qué quieres hacer, Tom’, preguntó Lucy con curiosidad.

‘Quiero ir al estanque y mirar el lucio. Puedes venir conmigo si quieres’, ofreció el pequeño sultán. (...)”

Maggie los vio salir del jardín y no pudo resistir el impulso de seguirlos. (...) Maggie se había ido acercando cada vez más: ella también tenía que verlo, aunque le dolía mucho que a Tom no le importara que lo viera o no. Al final se encontró junto a Lucy, y Tom, que había advertido en silencio su aproximación, dio media vuelta.

‘Vete, Maggie’, dijo, ‘No cabes en este trozo de hierba. Nadie te ha pedido que vinieras’.

En aquel momento, en Maggie se debatían pasiones suficientes para una tragedia, si las tragedias se hicieran solamente con pasiones; pero el aspecto *πι μέγεθος* presente en la pasión exigía acción; lo máximo que podía hacer Maggie, con un brusco movimiento de su bracito moreno, era empujar a la pobrecita Lucy, toda de rosa y blanco, al barro pisado por las vacas.

Tom no pudo contenerse y propinó a Maggie dos manotazos en el brazo mientras corría a sujetar a Lucy que lloraba desconsoladamente en el suelo. (...) Lucy estaba demasiado absorta de la calamidad sobrevenida (...). Era incapaz de adivinar qué había hecho para que Maggie se enfadara con ella, pero advertía su conducta antipática y desagradable, de modo que no intercedió ante Tom para que no se ‘chivara’ y se limitó a correr a su lado llorando lastimeramente mientras Maggie permanecía sentada en las raíces del árbol y los miraba alejarse *con su pequeño rostro de Medusa*” (Eliot, 2004: 133-137).

En esta escena se manifiesta el carácter gótico de la Gorgona, que se relaciona con una fuerza maligna que invade a Maggie y la mueve a actuar. Se trata de una fuerza de algún modo inherente a su naturaleza, que se rebela ante la falta de comprensión que recibe del mundo exterior. Esta escena dramatiza un conflicto presente en toda la novela: los sentimientos de Maggie, en la medida en que se oponen a lo socialmente establecido, toman una forma monstruosa. Es entonces cuando, al hacerse consciente de lo monstruosa que resulta su apariencia para su familia, Maggie decide adoptar una imagen más angelical: se viste y se peina como desea su madre, rechaza todo tipo de adornos y se propone llevar una vida casi ascética. Sin embargo, como señala Postlethwaite (1992: 312), en el momento en que deja de ser monstruosa para los demás, empieza a serlo para ella misma, que no soporta mirarse en el espejo: “So Maggie, glad of anything that would soothe her mother and cheer their long day together, consented to the vain decoration and showed a queenly head above her old frocks, steadily refusing, however, to look at herself in the glass”<sup>48</sup> (Eliot, 1985: 388). La aceptación de sí misma entra aquí en conflicto con la aceptación social, lo que constituye el origen de la tragedia de Maggie.

De acuerdo con lo dicho, es evidente que Eliot se acercó a la cultura clásica para configurar el personaje de Maggie; pero, en realidad, no recogió el mito de Medusa por cuanto tenía de clásico (y, por tanto, de prestigioso), sino por las características góticas que el mito encierra en sí mismo. Esto le permitía a la autora crear en su novela realista una atmósfera oscura, a través de la cual se expresa la vivencia que tiene Maggie de su propia femineidad<sup>49</sup>. Para ello Eliot despoja el mito de Medusa de cualquier otro significado cultural o religioso, y lo presenta en su novela como una imagen monstruosa, que simboliza los sentimientos de la protagonista; una distorsión de un mito clásico que, no obstante, sigue estando activo con toda su fuerza.

---

<sup>48</sup> “Así pues, Maggie, contenta de que algo aliviara a su madre y alegrara los largos días que pasaban juntas, consentía en llevar aquel vano adorno y lucía una cabeza regia sobre viejos vestidos, aunque se negaba con firmeza a mirarse al espejo” (Eliot, 2004: 375).

<sup>49</sup> “The demonism of Maggie Tulliver is planted in her very womanliness” (Auerbach, 1975: 171). La mujer como monstruo es una idea también recogida en *The Lifted Veil*: “I believe I was held to have a sort of half-womanish, half-ghostly beauty” (Eliot, 1878: 41). Este uso específico de los aspectos góticos es característico del “Gótico Femenino”, en el que el escenario gótico refleja el espacio de la mujer en la sociedad.

Nótese que en el personaje de Maggie Medusa aparece como una nueva versión de la Musa, la mujer angelical que había sido fuente de inspiración para poetas<sup>50</sup>. La misma transformación de “Musa” en “Medusa” es la que ocurre en Bertha, la mujer de Latimer, cuando se levanta el velo y descubre el ser monstruoso que realmente era. En el siglo XX May Sarton puso en verso esta terrorífica metamorfosis en el poema “The Muse as Medusa” (1971), donde la voz poética se reconoce a sí misma en la mirada de la Gorgona. La imagen no es nueva: con el desdoblamiento de Maggie como Musa y Medusa, la novelista da una vuelta de tuerca a la teoría de Margaret Fuller sobre la Musa y Minerva<sup>51</sup> (la otra mujer de este trío mitológico), que se ilumina ahora desde una interpretación gótica.

Por último, no puede dejar de señalarse los interesantes paralelismos que aparecen entre Maggie Tulliver y Ligeia, el personaje de Poe, en relación a la figura de Medusa. Como la de Maggie, la mirada de Ligeia tiene un poder de hipnosis sobre el narrador, una fuerza que resulta también castradora y paralizante (*vid.* Rollason, 1980: 228). La atracción que ejerce es a la vez deseable y peligrosa, sumiendo al protagonista masculino en una tormentosa tensión de contrarios. Por otra parte, al igual que Maggie, también Ligeia resulta amenazante por su inteligencia y erudición, y como la joven de los Tulliver, es rechazada (en este caso, “desexualizada”) por este motivo. La figura de la Gorgona pasa así a representar la imagen de la *femme fatale* del Romanticismo, una mujer activa que amenaza un dominio tradicionalmente masculino. El arquetipo mítico de Medusa, por tanto, prevalece, y parece tener una gran funcionalidad en la nueva literatura de terror decimonónica; una funcionalidad que responde, en primer lugar, a una estética concreta del Romanticismo, y, en segundo lugar, a una representación

<sup>50</sup> “The angelic muse seems to be just as easily transformed into the monstrous Medusa” (Gilbert y Gubar, 1979: 471). Recuérdese que la mirada de Maggie, además de provocar la destrucción, es también un objeto de atracción y de inspiración. Sobre el binomio Musa / Medusa en las obras de George Eliot, véase Gilbert y Gubar (1979: 471-472).

<sup>51</sup> Fuller desarrolla su teoría sobre “la Musa y Minerva” en su ensayo *The Woman in the Nineteenth Century*, uno de los primeros ensayos feministas en la literatura norteamericana. De acuerdo con esta teoría, la musa simboliza la feminidad en estado puro, complementada por la masculinidad de Minerva; pero lejos de presentar a la mujer como un elemento pasivo, la musa de Fuller se muestra como “el modelo vivo del artista”. Para un estudio más completo sobre Margaret Fuller, *vid.* González-Rivas Fernández (2008a: 18-55).

amenazante de la mujer, que ha encontrado su mejor expresión en esta conjunción entre lo clásico y lo gótico.

### 2.3.- LA SOLUCIÓN A LA PARADOJA

Como se ha podido comprobar en los dos apartados anteriores, las obras complementarias *The Lifted Veil* y *The Mill on the Floss* ofrecen una faceta de George Eliot poco conocida en la mayoría de los estudios sobre la autora: la de escritora de literatura gótica, o, por lo menos, de literatura con elementos góticos, una faceta que, en un principio, parece chocar directamente con su gusto por el detallado realismo que distinguió a tantas novelas victorianas. Este amplio espacio narrativo de Eliot se ve acrecentado con otra aparente paradoja, esto es, la combinación literaria de lo gótico y lo clásico. Lejos de entender la novela gótica como un género anticlásico, Eliot incorpora en ella el mundo de Grecia y Roma, sin que eso suponga ninguna sensación de incompatibilidad o de ruptura: a veces (*The Lifted Veil*) aparecen a modo de posibles textos subyacentes, como el relato de Apuleyo, conectados también con toda una tradición folclórica; otras veces (*The Mill on the Floss*) se escoge un arquetipo mitológico, como el de Medusa, cuyas características se adaptan a la ficción gótica. Al margen de la tradición clásica, Eliot se hace eco de muchos de los motivos de la literatura gótica precedente: la resurrección de cadáveres y el ambiente de ciencia-ficción que subyace en *The Lifted Veil* parten de *Frankenstein*, de Mary Shelley, así como del magnetismo animal y el mesmerismo que tanto obsesionaba a Edgar Allan Poe; además, el mismo poder revivificador de la transfusión de sangre apunta a un tema científico (médico) de gran actualidad en aquel momento (*vid.* Gray, 1982; Flint, 1997), y tiene claras connotaciones vampíricas. Se recoge también en las obras de Eliot la imagen de la mujer como monstruo, una idea presente tanto en *The Lifted Veil* (en el personaje de Bertha) como en *The Mill on the Floss* (en el personaje de Maggie). Bertha y Maggie representan lo que Gilbert y Gubar llamaron “la loca del desván”, esa mujer que, aislada y limitada, se encierra para elaborar el veneno de su venganza (como Bertha) o para golpear cruel y obsesivamente la cabeza de una muñeca atravesada con clavos (como Maggie), dando así rienda suelta a un odio durante tanto tiempo

reprimido. Ellas representan la “Eve’s act of rebellion, offering the apple of death to their man”<sup>52</sup>, lo que conecta la narrativa de Eliot con la tendencia llamada “Female Gothic”, referida no sólo a la literatura gótica que se adentra en los fantasmas que asaltan a las mujeres en una sociedad especialmente opresora para ellas, sino también a aquella literatura que habla de la mujer como el Otro, el monstruo desconocido y aterrador que amenaza con terminar con el imperio masculino.

En definitiva, literatura clásica y literatura gótica convergen en la obra de George Eliot e incluso se remiten simultáneamente la una a la otra. Nótese, sin embargo, que la literatura grecolatina no se presenta ya como la literatura de referencia de costumbre, cuna de la civilización occidental, sino como una nutrida fuente de escenas góticas y personajes tenebrosos que permiten ser reelaborados desde esta nueva estética.

### 3.- UNA COMPLEJA RED DE INTERTEXTUALIDAD: OTROS ENCUENTROS ENTRE *THE MILL ON THE FLOSS* Y LA LITERATURA GRECOLATINA.

El uso de lo gótico en *The Mill on the Floss* se integra con otras muchas estrategias con las que George Eliot va creando una compleja red de relaciones intertextuales, donde se refleja su extenso conocimiento del mundo clásico. En la novela se observan al menos dos cuestiones centrales en este cruce de literaturas: las diferentes contextualizaciones de estos encuentros literarios y la presencia de los clásicos en la estructura narrativa de la novela, concretamente en lo que se refiere a la Retórica, la Poética y la elaboración de personajes a través de arquetipos míticos. Se señalarán a continuación los ejemplos más destacados y las principales características de cada caso; no obstante, un estudio más detallado puede encontrarse en González-Rivas Fernández (2008a: 93-144).

Son muchos los artículos en los que se ha analizado la presencia del mundo clásico en las novelas de George Eliot: Rendal (1947), Mansell (1967), Gordon (1994), Thomson (1961), Gould (1990), Easterling (1994), McClure (1993), Wiesenfarth (1977; 1993), Fowler (1993), etc. Como queda patente en estos estudios, la Antigüedad grecolatina es uno de los aspectos más frecuentes a los que acude Eliot en *The Mill on*

---

<sup>52</sup> “El acto de rebelión de Eva, ofreciendo la manzana de la muerte a su hombre”.

*The Floss*. Sin embargo, no todas las alusiones al mundo clásico funcionan de la misma forma. Pueden señalarse, por lo menos, cinco aplicaciones concretas de estas alusiones: las comparaciones y metáforas (que actúan en las descripciones de la novela), las referencias que sirven para configurar algunos espacios (donde el mundo clásico está contextualizado en forma de libro de lectura, manual de estudio o grabado pictórico), el comentario o la metatextualidad (donde el texto moderno y el clásico establecen una relación crítica), la cita (que Genette incluyó en lo que él denominó “intertextualidad” en su forma más restrictiva), y, finalmente, la mención de autores modernos que recrean la Antigüedad en sus novelas:

- Dentro de las comparaciones empleadas por Eliot, aquellas que se refieren a los personajes de su novela ayudan especialmente a configurar el carácter de éstos. Maggie es comparada con una pitonisa, con Medusa, con una Hamadríade, y con la diosa Atenea; Mr. Tulliver se pone en relación con Edipo, y Stephen Guest con Hércules; finalmente, en una de las citas ya comentadas se habló de la comparación de Tom y Maggie con Héctor y Hécuba.
- Los clásicos entran también a formar parte del escenario de la novela. Destacan especialmente las menciones a libros (obras literarias o manuales de estudio): las *Fabulas* de Esopo, *De Senectute* de Cicerón, la *Eneida* de Virgilio, y la *Iliada* y la *Odisea* de Homero son algunos de los títulos clásicos que aparecen en las estanterías de las casas o de la escuela en *The Mill on the Floss*. Se echa de menos, no obstante, alguna referencia a otros autores canónicos como Lucano o Lucrecio, a los que Eliot ni siquiera menciona. Se alude también a *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* de Edward Gibbon, que, como se ha dicho en otras ocasiones, es uno de los textos clave durante el Romanticismo; y tampoco falta la gramática de Eton, que utiliza Tom durante sus clases con el Señor Stelling.
- Como muchos otros autores, Eliot recurre también a la cita como otra forma de contextualizar el mundo antiguo. En una de sus cartas, Eliot afirmó:



Please –please, be very moderate whether they come from Shakespeare or any other servant of the Muses. A quotation often makes a fine summit to a climax, especially when it comes from some elder author, or from the Bible, so that there is a certain remoteness in the English as if it came from long departed prophets who lived as citizens of the ages that were future to them and had our thoughts before we were born. But I hate a style speckled with quotations<sup>53</sup> (Eliot, en Haight (ed.), 1955 (5): 404). Carta a Alexander Maine.

Siendo coherente con sus palabras, no son muchos los ejemplos de citas que Eliot ofrece en *The Mill on the Floss*; sin embargo, los pocos que hay son bastante significativos, y coinciden en que en ningún caso se hace explícito el nombre de sus autores. De esta forma aparecen Horacio (*diuinae particulam aerae*, Hor.Sat.2.2.79), Virgilio (*nunc illas promite uires*, Virg.Aen., 5.191) y Aristóteles (“τι μέγεθος”, Arist.Po.1450b).

- Finalmente, George Eliot también remite a los clásicos a través de autores modernos que los recrean en sus obras. En *The Mill on the Floss* aparece François Fénelon y su *Telémaco* (Eliot, 1985: 379), *Corinne*, de Madame de Staël (Eliot, 1985: 432), y Shakespeare (Eliot, 1985: 633). Todos estos autores pasan a formar parte de la ficción de Eliot y, generalmente, están relacionados con Maggie, que también se acerca al mundo clásico desde su experiencia como lectora de literatura moderna.

En *The Mill on the Floss* los clásicos también están presentes en los cimientos de la novela. Si bien algunos críticos han señalado la falta de estructura en las novelas de George Eliot, numerosos estudios han observado la existencia de una meditada disposición en ellas; esta organización del material novelesco se basa fundamentalmente

---

<sup>53</sup> “Por favor, por favor, sea muy moderado, tanto si se trata de Shakespeare, como si es cualquier otro servidor de las Musas. Con frecuencia una cita logra llevar una hermosa obra a su climax, especialmente cuando la cita es de un autor antiguo o de la Biblia, puesto que hay cierto aire de lejanía en el inglés, como si viniera de profetas, marchados hace ya tiempo, que vivieron como ciudadanos de unas épocas que les eran futuras, y que tuvieron nuestros mismos pensamientos antes incluso de que nosotros nacióramos. Pero odio un estilo atiborrado de citas”.

en tres temas heredados del mundo clásico: la retórica<sup>54</sup>, la *Poética* de Aristóteles y el desarrollo de la tragedia tal y como lo reflejan los dramaturgos griegos (sobre todo Esquilo y Sófocles). Igualmente, el argumento de la novela se apoya en la recreación de ciertos arquetipos míticos que, aunque no siempre se citan explícitamente, funcionan como “patrones” con los que se mueven los personajes y que, en muchos casos, explican su actuación.

La retórica en el siglo XIX era una materia estrechamente relacionada con el mundo clásico y alejada, en consecuencia, de las mujeres<sup>55</sup>; sin embargo, algunas de ellas tenían el suficiente conocimiento de las lenguas clásicas, y pudieron acercarse a la retórica de forma autodidacta o a través de otras vías no académicas. La obra de George Eliot ofrece indicios suficientes sobre los conocimientos de retórica que tenía la escritora, y así lo estudió Doyle (1981) en *The Sympathetic Response: George Eliot's Fictional Rhetoric*, un trabajo en el que se analiza la organización de la narración de George Eliot de acuerdo con unos criterios retóricos: la función del narrador como mediador entre la historia y el lector, la graduación de las emociones, las diferentes perspectivas, la importancia de la “distancia” (“the precise degree of the reader's involvement with or detachment from a character”<sup>56</sup>, Doyle, 1981: 4) y, en definitiva, “the entire management of audience response”<sup>57</sup> (Doyle, 1981: 4). Según el estudio de Doyle, en las novelas de Eliot cada parte no funciona individualmente, sino que, como en un discurso, está al servicio de un todo que da unidad al relato. Sus narraciones son, por tanto, una muestra de la retórica aplicada a la ficción.

La influencia de la tragedia griega en las novelas de George Eliot ha sido también un tema frecuente en las investigaciones sobre su obra<sup>58</sup>. Como muchos estudiosos han podido percibir en la lectura de sus cartas, Eliot conocía la tragedia clásica de primera mano: Aristóteles y las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, fueron algunas de sus lecturas, tanto en griego original como en su traducción al inglés.

---

<sup>54</sup> Con respecto a este tema me centraré únicamente en el estudio de Doyle (1981) sobre la aplicación de la retórica en la ficción de George Eliot.

<sup>55</sup> Vid. González-Rivas Fernández (2009a).

<sup>56</sup> “El grado preciso de implicación y alejamiento con respecto al personaje”.

<sup>57</sup> “El total manejo de la reacción de la audiencia”.

<sup>58</sup> Rendall (1947), Mansell (1967), Gordon (1994), McClure (1993) y Easterling (1994), entre otros.

De los tres dramaturgos griegos, Eliot tenía una clara preferencia por Sófocles<sup>59</sup>, que en la época victoriana era también uno de los dramaturgos más valorados. La presencia de la tragedia clásica se advierte desde la misma estructura de la novela, que sigue el estilo de los trágicos griegos y los preceptos de la *Poética* de Aristóteles. Como indica Mansell (1967: 156), Eliot no aplica los preceptos aristotélicos de manera sistemática, pero, sin duda, la acción de sus novelas recoge muchos elementos señalados por el filósofo como propios de la tragedia clásica<sup>60</sup>. Desde el principio, la autora refleja en su novela motivos como el destino y el conflicto sin solución: al igual que en la tragedia griega, los protagonistas de *The Mill on the Floss* están abocados al fracaso, pero luchan hasta el final contra este destino. Por otra parte, Eliot, como Aristóteles, opta por el personaje intermedio, esto es, “ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν ματεβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι’ ἁμαρτίαν τινά”<sup>61</sup> (Arist.*Po.* 1453a); y así lo indica ella misma en una de sus cartas, en la que señala que, lejos de los personajes heroicos e irreprochables, ella prefiere “the presentation of mixed human beings ... essentially noble but liable to great error”<sup>62</sup>. A través de su desgracia, estos personajes deben provocar “φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν”<sup>63</sup> □ (Arist.*Po.* 1452a), esto es, lo que la misma Eliot definió también como “pity and terror”, el principal efecto que quiso conseguir en sus novelas. Para ello, el protagonista debe cometer una *ἁμαρτία*, es decir, un fallo o error que provoca la situación trágica

<sup>59</sup> Vid. McClure (1993: 151) y Rendal (1947: 544). Sobre el dramaturgo griego Eliot afirma que es “the crown and flower of the classic tragedy” y “the single dramatic poet who can be said to stand on a level with Shakespeare” (Eliot en Pinney (ed.), 1963: 261). Ante la pregunta de en qué medida Sófocles la había influido como escritora, Eliot respondió: “in the delineations of the primitive emotions” (citado en Rendall, 1947: 544). Posiblemente, dentro del primitivismo de Sófocles, Eliot encontraba también un control emocional que admiraba: “In dealing with such primitive emotions as fear and love Sophocles does not let himself go, like the other two great dramatists. George Eliot never lets herself go ... The plays of Sophocles were in a world in which the divine overlordship is not queried as by Aeschylus, or scouted, as by Euripides” (Rendall, 1947: 544).

<sup>60</sup> Algunos de estos aspectos han sido estudiados en profundidad por Mansell en “George Eliot’s Conception of Tragedy” (1967), un artículo al que me referiré en las siguientes líneas.

<sup>61</sup> “El que no destaca ni por su virtud ni por su justicia y tampoco cae en el infortunio por su maldad o perversión, sino por algún fallo” (traducción de López Eire, 2002: 61).

<sup>62</sup> Citado en Mansell, 1967: 156. “La presentación de seres humanos mixtos (...): esencialmente nobles, pero capaces de cometer un gran error”.

<sup>63</sup> “El terror y la compasión” (traducción de López Eire, 2002: 55).

(Maggie comete un fallo al huir con Stephen Guest<sup>64</sup>; la *ὑβρις* de Mr. Tulliver lo lleva a la bancarrota y, finalmente, a su muerte<sup>65</sup>; también la indolencia de Tom hacia su hermana acaba en castigo). Aristóteles habla igualmente de un cambio de fortuna o *περιπέτεια* en el desarrollo de la tragedia: el estado de un personaje cambia inesperadamente llevándole a la desdicha, de modo que cuanto mayor sea el éxito inicial mayor es la caída y el sufrimiento (un ejemplo de cambio de fortuna es la ruina de Mr. Tulliver, que pierde su molino en el juicio en el que se enfrentaba con Mr. Wakem). Junto con la *περιπέτεια*, Aristóteles alude también a la *ἀναγνώρισις* o reconocimiento como otro de los principales componentes de la tragedia (*The Mill on the Floss* ofrece varios ejemplos de este recurso: el reconocimiento de Mr. Tulliver de su propia ruina supone un fuerte golpe para la salud del molinero; también el personaje de Philip Wakem es víctima de un gran sufrimiento cuando se da cuenta del amor que ha surgido entre Maggie y Stephen Guest; asimismo, la *ἀναγνώρισις* de Maggie cuando Stephen y ella ya han pasado Mudport la precipita definitivamente a la tragedia). Por último, destaca un elemento de la tragedia griega que en muchas novelas modernas se ha integrado a la perfección: el coro. En general, el coro puede definirse como un público crítico, que comenta los acontecimientos desarrollados en el escenario y que, en ocasiones, interactúa con los actores. En la tragedia suele ser el contrapunto de la acción dramática, una posición imparcial desde la que se advierte al héroe de los peligros hacia los que se dirige cegado por la *ὑβρις*. En *The Mill on the Floss* la función del coro la asumen las tías de Maggie. Las tías (Mrs. Glegg, Mrs. Pullet y Mrs. Deane) representan la sabiduría popular, el punto de vista de la sociedad victoriana y, por tanto, la Razón indiscutible. El abundante número de reflexiones éticas y morales que están

---

<sup>64</sup> Cabría preguntarse si el fallo de Maggie es realmente una *ἀμαρτία* tal y como la define Aristóteles. Para éste, una de las condiciones de la *ἀμαρτία* es la ignorancia; ésta es reconocible en los casos de Mr. Tulliver y Tom, pero no queda tan clara en el error cometido por Maggie, que parece más consciente de la posible consecuencia de sus actos.

<sup>65</sup> Al igual que en las tragedias griegas, donde las grandes desgracias quedaban ocultas a la vista del espectador, la ruina de Mr. Tulliver no se “representa” en directo, sino que el lector es informado del hecho indirectamente a través de Maggie, que, como si de un mensajero se tratara, anuncia la desgracia a su hermano Tom.

en boca de las tías de Maggie apoyan, precisamente, su función como coro de la tragedia, que en *The Mill on the Floss* es la voz de la conciencia victoriana desde la que se juzgan todos los acontecimientos. Sin embargo, el tono caricaturesco con que Eliot elabora los personajes de las tías deja en entredicho su “razón absoluta”, que queda así ridiculizada. En definitiva, el efecto que George Eliot consigue en *The Mill on the Floss* es el de una tragedia griega: todos los elementos (los personajes y las circunstancias descritas, así como la oposición irremediable entre lo individual y lo general) están dispuestos para conectar con la empatía de un lector victoriano, y provocar en él mismo una *καθάρσις*. De esta *καθάρσις* también participa la propia autora, que, al incluir en la novela aspectos autobiográficos, logra objetivar sus propias circunstancias y resolver en la ficción lo que en la realidad todavía no se había cerrado.

Por último, el argumento de *The Mill on the Floss* desarrolla motivos que remiten a la mitología clásica<sup>66</sup>. A través de la recreación arquetípica destaca un aspecto concreto de cada mito, donde se mantiene su esencia y su sentido, pero adaptándose a la realidad del siglo XIX. Además del mito de Medusa, que representa el goticismo de la femineidad, en *The Mill on the Floss* pueden rastrearse por lo menos otros cinco mitos con sus respectivos temas: Edipo y la ley de las consecuencias; Antígona y la relación entre el individuo y la sociedad; Electra y la tragedia de una saga familiar; Áyax y el arrepentimiento; Filoctetes y la marginalidad de lo deforme.

- Mr. Tulliver encarna al personaje de Edipo, y a través de él se pone en escena uno de los principales motivos trágicos de la obra: la inevitabilidad del

---

<sup>66</sup> Refiriéndose en general a toda la producción literaria de George Eliot, y concretamente a la recreación de la mitología clásica, Wiesenfarth (1993: 43) señala: “Eliot incorporates myth into her fiction in at least three ways: first, at times it is used in allusions; second, at times it is used to establish a structural pattern; and, third, at times it is used as an energizing force. Each of these uses of myth can be more or less briefly illustrated”. Aunque se ha tenido en cuenta, esta división según Wiesenfarth no es aplicable a este estudio, en el que se ha optado por analizar referencias al mundo clásico más allá de la mitología, separando las recreaciones arquetípicas de cualquier otro tipo de alusión (como las comparaciones). El gusto de Eliot por la mitología aparece incluso como un elemento de su ficción: recuérdese que la ingente obra que pretendía escribir Edward Casaubon (un nombre con claras resonancias del clasicista Isaac Casaubon, 1559-1614) en la novela de *Middlemarch* se titulaba justamente *The Key to All Mythologies*.

destino<sup>67</sup>. En la ficción de Eliot todo está indisolublemente unido: cualquier movimiento individual repercute en el conjunto, y toda causa tiene su efecto<sup>68</sup>. A esta “ley de consecuencias” se añade la forzosa decisión a la que se ve abocado el héroe trágico: una decisión donde se oponen las circunstancias y no hay ninguna solución que evite la tragedia. Pero, pese a la inevitabilidad del destino, en la tragedia griega “combatir contra el destino es el mandato de la existencia humana” (Lesky, 2001: 219), y así lo refleja también George Eliot en su novela: Mr. Tulliver, como Edipo, lucha hasta el final por sus posesiones, aunque, como sabe el lector, se trata de una lucha condenada al fracaso.

- La identificación de Mr. Tulliver con Edipo refuerza la caracterización de Maggie Tulliver como Antígona, un arquetipo desarrollado ampliamente en la novela. El personaje de Antígona es fundamental en todo el siglo XIX, especialmente en lo que respecta a la literatura femenina<sup>69</sup>, y es una heroína de referencia en las obras de George Eliot<sup>70</sup>. Para Eliot, la expresión más perfecta de la tragedia es el conflicto entre el individuo y la sociedad; Y éste es, precisamente, el conflicto que estalla en *The Mill on the Floss*, donde Tom y Maggie Tulliver simbolizan las convenciones sociales y la conciencia individual (representadas por Creonte y Antígona en la obra de Caronte). Tanto Sófocles como Eliot envuelven a sus personajes en un conflicto moral que resulta ambiguo: todos ellos (Creonte y Antígona; Tom y Maggie) creen estar haciendo lo correcto, pero a la vez son conscientes de que, al respetar una norma,

<sup>67</sup> Esta idea estaba también muy desarrollada en la filosofía moderna: “Experience” (1844) de Emerson, “Lectures on Heroes, Hero-worship and the Heroic in History” (1841) de Carlyle y “The Philosophy of Necessity; or the Law of Consequences as Applicable to Mental, Moral and Social Science” (1841) de su amigo Charles Bray fueron las principales obras en las que se basó George Eliot para aplicar esta teoría a su novela (*vid.* Darrel Mansell, 1967: 159).

<sup>68</sup> “There is an inner logic in the fortunes of her characters which causes failure to follow immediately and inexorable when the character has contravened ... the one great law that governs George Eliot’s universe: the ‘inexorable law of consequences’, the inexorable law that every cause has its effect, however devious and delayed” (Mansell, 1967: 158).

<sup>69</sup> *Vid.* Winterer (2001). Téngase en cuenta que el mito de Antígona es un mito de transgresión.

<sup>70</sup> La figura de Antígona en las novelas de Eliot ha sido el tema de numerosos estudios: Masako Hirai (1998), Booth (1992), Wiesenfarth (1982; 1993). También George Steiner hace referencia a esta cuestión en su obra *Antígonas*. En España destaca el artículo de Conejo Fort (2000), “La figura de Antígona en las novelas de George Eliot”. Específicamente sobre *The Mill on the Floss*, *vid.* Moldstad (1970). Además, la misma Eliot dedicó al mito de Antígona un artículo publicado en la revista *Leader* n° 7 (26 de marzo de 1856): “The Antigone and Its Moral” (en Pinney (ed.), 1963: 261-265).

transgreden otra<sup>71</sup>. Por otra parte, teniendo en cuenta que, como afirmó la propia Eliot, en *Antígona* el conflicto no sólo se establece entre la sociedad y el individuo, sino incluso dentro de la misma persona<sup>72</sup>, se podría plantear una segunda lectura de la novela: la obligación de fidelidad que Maggie siente hacia su hermano la lleva a traicionar sus propios sentimientos hacia Philip Wakem y Stephen Guest, respectivamente, y esta renuncia a sí misma provocará la tragedia y condenará a Maggie a un ostracismo social en Saint Ogg's.

- En *The Mill on the Floss* Eliot alude también al mito de Áyax<sup>73</sup>, un héroe trágico que volverá a utilizar seis años más tarde en *Felix Holt*<sup>74</sup>. La única referencia explícita a este héroe aparece al principio de la novela, en la escena ya comentada en la que Maggie se corta el pelo para dar un escarmiento a su madre y a sus tías: “She sat as helpless and despairing among her black locks as Ajax among the slaughtered sheep”<sup>75</sup> (Eliot, 1985: 122). Maggie se ha sentido herida y enfadada por los despectivos comentarios de sus tías, al igual que Áyax se sintió ultrajado cuando le fue concedido a Odiseo, y no a él, el escudo de Aquiles; así que, ante un mismo sentimiento de humillación, ambos muestran la misma reacción de rabia y liberación emocional. Pero las burlas de su hermano hunden a Maggie en la vergüenza de haberse dejado llevar por un arrebató de locura que ya no tiene solución. El arrepentimiento de Maggie, como el de Áyax, ocurre demasiado tarde. El mal ya está hecho, y los dos personajes toman consciencia de su situación en un derrumbe narcisista que les muestra lo ridículo de sus actos. Al final de la novela la muerte de la heroína cumple una doble función: por una parte, desde el punto de vista de Maggie (el mismo que tiene Áyax cuando decide suicidarse), la muerte parece la única salida digna ante la situación vergonzosa en la que se ha visto envuelta (haber intentado huir

<sup>71</sup> Eliot en Pinney (ed.) (1963: 264).

<sup>72</sup> “The struggle between elemental tendencies and established laws by which the outer life of man is gradually and painfully brought into harmony with his inward needs” (Eliot en Pinney (ed.), 1963: 264).

<sup>73</sup> Eliot conocía bien la tragedia de Sófocles, que había leído en 1856.

<sup>74</sup> *Vid.* Rendall (1947: 545).

<sup>75</sup> “Permaneció sentada tan indefensa y desesperada entre los negros mechones como Áyax entre las ovejas muertas” (Eliot, 2004: 90-91).

con Stephen Guest); por otra, la muerte aparece como un *deus ex machina*<sup>76</sup> que rescata a Maggie del rechazo social, le concede el perdón de los suyos, y la encumbra por encima de todas las habladurías, superando así la humillación sufrida. El suicidio de Áyax y la muerte de Maggie, por tanto, tienen el mismo origen y determinan la estructura de los relatos en los que ambos se integran.

- Por último, el personaje de Filoctetes se recoge en *The Mill on the Floss* de dos formas que funcionan simultáneamente: a través de una referencia explícita, y por medio de la recreación arquetípica. En primer lugar, la coincidencia silábica entre los nombres de *Philip* y *Filoctetes* es una de las pistas que George Eliot da al lector para que perciba la identificación entre el joven Wakem y el héroe griego. La siguiente pista es precisamente la alusión directa a la obra de Sófocles. Debido a un accidente con una espada, Tom se lesiona un pie, y Philip, compadeciéndose de su compañero, pasa el tiempo con él contándole historias de guerras. Philip le cuenta entonces la historia de un guerrero griego que, herido en un pie por la mordedura de una serpiente, es abandonado por sus compañeros en una isla desierta. Días más tarde, Philip está en el estudio leyendo “sobre Filoctetes”<sup>77</sup> (Eliot, 1985: 258-259). El argumento de la tragedia sirve para consolar a Tom en su dolor, pero, además, el personaje de Filoctetes ya empieza a funcionar como uno de los arquetipos presentes en la novela de George Eliot. La herida de Filoctetes, motivo de su marginación en la isla, es semejante a la deformidad de Philip<sup>78</sup>, que también es la causa de su

<sup>76</sup> “It is though, at the end of the novel, the narrator can find no way out for Maggie. The bridge has been burned that would lead back to others. The *deus ex machina* of the flood seems the only way of solving the impasse of the novel. Ajax takes his own life after shame has robbed him of his most vital being. Maggie is not a suicide, but her tragic drowning in a bid to rescue her brother, however manipulated an ending to the novel, is an analogous solution. It is the author’s drastic means of circumventing the fact that, like her Greek counterpart, she can no longer find a place to be” (Adamson, 2003: 330-331).

<sup>77</sup> Aunque no se dice explícitamente, todo indica que George Eliot estaba pensando en la obra de Sófocles como el texto griego que Philip tiene entre manos.

<sup>78</sup> Para comprender la semejanza de los dos personajes en toda su dimensión, es necesario comenzar por analizar el motivo de la deformidad de Philip. De acuerdo con Carlisle (1990: 186-187), su deformidad ha excluido a Philip del mundo práctico de los hombres, a la vez que ha marcado su desarrollo como artista; en este sentido, Philip “is marginalized by the deformity as women are marginalized by their gender”. El personaje de Philip, por tanto, tiene un doble sentido: por una parte, es “like the wounded Philoctetes whose story he tells, cast off from the world” (Carlisle, 1990: 187), y, al mismo tiempo, refleja a la mujer del siglo XIX, que es alejada de ciertas esferas de la sociedad.



discriminación en la comunidad de Saint Ogg's. Por esta razón, Philip y Filoctetes despiertan en Maggie el mismo sentimiento: la compasión.

En definitiva, la mitología clásica tiene un papel central dentro de *The Mill on the Floss*, y entorno a ella se configuran muchos de los personajes y de las escenas de la novela. Incluso sin que haya una referencia explícita, es la estructura de ciertos mitos lo que va desarrollando la trama, que evoluciona en paralelo a todas estas historias griegas y latinas. Estas referencias literarias, por tanto, no son circunstanciales, sino básicas dentro de la compleja intertextualidad que caracteriza *The Mill on the Floss*.

#### 4.- CONCLUSIONES

El análisis de *The Lifted Veil* y *The Mill on the Floss* permite contextualizar los encuentros literarios entre lo gótico y lo clásico dentro de unas circunstancias sociales determinadas (el sistema educativo en el siglo XIX —véase el apéndice III—) y como parte de la compleja red de intertextualidad que George Eliot crea en sus obras. Ambos aspectos quedan reflejados en la misma ficción, que funciona como un verdadero documento histórico.

A lo largo de este capítulo se ha observado cómo en algunas ocasiones George Eliot pone toda su formación en lengua y literatura clásica al servicio de lo gótico. En las conexiones entre lo gótico y lo clásico, se ha observado, en primer lugar, un interés por motivos que ya estaban presentes en la literatura clásica (la resurrección de los muertos para desvelar un crimen), aunque no tuvieran el halo tenebroso que le da la nueva corriente gótica. Se ha analizado también una importante recreación arquetípica en la novela, la del mito de Medusa, unido al de Atenea y en comparación con el personaje de Maggie. En *The Mill on the Floss* lo gótico deja de ser la esencia de la novela para convertirse en un instrumento del Realismo; no obstante, como se ha podido ver, el mundo clásico sigue siendo un importante elemento para esta particular aplicación del goticismo, sobre todo por cuanto lo clásico tiene de terrorífico.

En el caso de George Eliot, la intertextualidad con el mundo clásico no se limita a lo gótico, sino que es una constante en toda su obra. Comparaciones, citas,

comentarios literarios o recreaciones de mitos son las estrategias más utilizadas por George Eliot, que también parte de la poética clásica para la composición de sus novelas.

Finalmente, se ha demostrado que las novelas de Eliot son un ejemplo no sólo de la compatibilidad entre lo clásico y lo gótico, sino también del goticismo y el realismo, que se combinan de una forma magistral. Por eso se puede concluir que, a pesar de haber estado clasificada tradicionalmente dentro de las corrientes más realistas de la literatura victoriana, George Eliot escapa a todas las etiquetas y, fiel solamente a sí misma, escoge siempre la estética que más se adapte a su mensaje.



## **TERCERA PARTE: CONCLUSIONES**



## CONCLUSIONS

At the beginning of this dissertation, the importance of defining the nature of the literary relationship forged between ancient Greco-Latin and modern Gothic literature was established. In general, the term “Gothic” represents the essence of the literature that emerged at the dawn of Romanticism, characterized by a dark and gloomy aesthetic, and, this literature is also frequently embellished with supernatural elements which cannot be justified on the grounds of rationality. All these elements contributed to the idea of Gothic literature being clearly separate from the classical aesthetic ideal. The aim of this thesis has been to revisit all these assumptions in depth, and so, in order to question them, a corpus of five authors from the Gothic Anglo-American literary tradition was selected (Horace Walpole’s *The Castle of Otranto*; Mary Shelley’s *Frankenstein; or the Modern Prometheus*; Charles Robert Maturin’s *Melmoth, the Wanderer*; a selection of Edgar Allan Poe’s tales; and George Eliot’s *The Mill on the Floss* and *The Lifted Veil*). These works offer a number of examples and reflections that demonstrate a real interaction between the classical and the Gothic, what García Jurado calls a “complex encounter”; that is, “a multiple relation between the ancient and the modern authors, which goes further the oft-repeated models of influence or imitation, and whose unforeseen relationships lead to a sort of counter-history of literature” (García Jurado, 2006a: 89). This encounter takes place at a moment of change in the perception of literary and the historical eras, since for the first time Greek and Latin literature are conceived as a whole (so-called “classical literature”), and this new “classical literature” is understood to be distinct and separate from modern literature, a long process of a historiographic nature, begun in the second half of the eighteenth century and developing during the nineteenth (see García Jurado, 2007a). So, paradoxical as it may seem, it is only when the classical and the Gothic are considered as two different conceptual realities that it is possible to notice the points of contact between them, points which are consciously sought, in the same terms that these connections have been analysed in this doctoral thesis.

## CONCLUSIONS

One of these points of contact lies in the different nature of the classical (as a learned concept) and the Gothic (which contains an important popular component). In this sense, and referring to the social metaphor that Aulus Gellius uses when speaking about the *classicus scriptor*, Harry Levin observes that the opposition between the “classical” and the “non-classical” worked until “in latter years the odium has fallen more and more upon the classical side”, so that “the overtones of *classical*” began to be considered to be “against *popular*” (Levin, 1957: 39). The opposition between the classical and the popular, therefore, is especially significant when talking about the Gothic novel, since it undoubtedly occupied a prime position among the most popular literary genres, which could certainly make it seem conceptually more distant from a “learned” literature. On the other hand, the dichotomy between the popular and the non-popular (or “learned”) is intermingled with another basic difference in the method of transmission of classical literature: that is, the use of academic and non-academic channels. Confirming what Levin pointed out concerning what is classified as “popular”, the truth is that the Gothic novel is not always full of references to Greco-Latin works or authors, and neither are all the texts mentioned strictly canonical: on the contrary, references point on many occasions to ancient authors who occupy a less central position in the academic field. But this relative absence of the classics in the new Gothic novels does not mean that they had disappeared from the Gothic landscape. As the works selected for this thesis show, a new kind of intertextuality with the classics emerges in the Gothic novel, a different dialogue from that which influenced the previous generation. Little by little, this dialogue settles down and acquires its own characteristics, demonstrating that any literary incompatibilities are only skin-deep.

Each of the novels studied presents a different form of contextualization of the classical world in Gothic literature, and these forms, moreover, evolve with the success achieved by the Gothic genre and the writers who progressively join this literary movement. With *The Castle of Otranto*, Horace Walpole provides a formal opening for the poetics of Gothic literature, and, though it may seem paradoxical, he takes as his starting point the models that were prevalent in earlier times, such as Horace’s *Epistula ad Pisones*. His attitude towards Horace is not neutral at all: the conscious modification of the quotation from the *Ars Poetica* that heads the second edition of the novel reveals

## CONCLUSIONS

his innovatory intentions as regards classical doctrine, which is now presented through the codes of parody. Nevertheless, with a close reading of the prologues to his novel the reader will not fail to notice that the challenge to Horace's doctrine is relative, since Walpole himself implicitly uses many pieces of advice given by the Latin poet. The English author does propose a significant change in the rules for literary composition, but this change does not affect all the areas outlined by Horace, but one very concrete aspect: the idea that the themes of a literary work should, as can be inferred from Horace's poem, concord with the rules of reason. This point was closely observed by the writers of the Enlightenment, for whom logic was a sign of identity and a point of reference for their literary creation: this is how Horace's poetics became an "argument from authority", and what was a personal opinion turned into a kind of universal law applied to the global concepts of classical literature. Nevertheless, this assumption was mistaken. As was shown in Chapter Five, many classical authors also plunge into a world of fantasy and terror full of chimeras and monstrous beings, the dark side of Greco-Latin literature scarcely revealed by Neoclassicist writers. Walpole's modification of Horace's quotation does not, therefore, signify a rupture with the Classics, but a new proposal regarding the themes of literature, more distant from the rationalist models of the Enlightenment than from true classical aesthetics. This formula enjoyed great success in the new Gothic novel, where the literal or modified quotation of Horace's works was repeated on more than one occasion.

In *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, Mary Shelley alludes to classical literature in many different ways and through both explicit and implicit adaptations of Greek and Latin texts: references to Greek titles (*Iliad*, *Parallel Lives*), echoes of certain authors (Aesop, Apuleius), and, above all, archetypal recreations of classical mythology (Prometheus, Oedipus, Medea) and the assimilation of a tragedy structure that underlies the novels' narrative, two strategies around which the whole work and the intertextuality it establishes with the classical world revolve. In *Frankenstein; or the Modern Prometheus* something else which was to affect school curricula, and of which the Gothic writers were not unaware, is also depicted: the progressive division between science and arts, which began to question the place of classical studies in a more and more industrialized society.



## CONCLUSIONS

The variety of contexts in which classical literature establishes contact with the Gothic novel is confirmed in another of the masterpieces of the genre: Charles Robert Maturin's *Melmoth, the Wanderer*. In this work, Maturin alludes to mythology, to the historic reality of Greece and Rome, and to authors that recreate classical Antiquity in their works. However, two literary strategies stand out: the use of Latin as a language of terror, and, above all, the use of the quotation, initial as well as intertextual. *The Castle of Otranto* had already made clear the relevance to the Gothic novel of the classical quotation, a mechanism which, although it was used in terms of parody in Walpole's novel, fitted perfectly the gloomy aesthetic of this pre-Romantic literature. Maturin, on his part, multiplies the possibilities of the quotation, which heads almost all the chapters of his large novel. As was observed in the corresponding chapter, the quotations in *Melmoth, the Wanderer* played an important functional role: sometimes they serve only as a sign of erudition, more or less connected to the content of the chapter they head, but in other cases they work as an element of plot cohesion, linking different parts of the same novel. Finally, at a deeper level of integration with the text, some quotations work as a hypotext or underlying text (like Pliny the Younger's letter), a literary background on which Maturin constructs his own Gothic scenes.

Throughout the evolution of the Gothic novel, the intertextuality between the Gothic and the classical becomes more frequent and stronger. Edgar Allan Poe's tales receive all of this now-established tradition, and repeat many of the techniques used by earlier Gothic writers. Following Horace's doctrine in reference to certain aspects of literary composition, Poe very often makes explicit references to the classics, in his poems as well as in his tales. The classics are parodied in "How to Write a Blackwood Article", showing that the presence of ancient authors in Gothic narratives is common enough a motif of the genre to be subject to parody. In the tales where the storyline revolves around the idea of love and death (a combination that came to obsess the Bostonian), the classics are presented in the form of names that echo mythological beings, or through Poe's use of literary quotations, well aware as he was of all their possibilities (the play of the "double quotation", for example, an invention of Maturin in *Melmoth, the Wanderer*). In short, Poe's use of the classics enriches his narrative greatly, and in this way the tales acquire many different shades, double meanings and

## CONCLUSIONS

parallel stories where the characters are human beings, as well as heroes and gods of the Greco-Latin pantheon.

Finally, the two works of George Eliot analysed in this study, *The Mill on the Floss* and *The Lifted Veil*, provide two different examples of encounter between the Gothic and the classical. In the former, this encounter occurs in a context rooted in Victorian realism, where the Gothic becomes a literary tool to describe human nature. *The Lifted Veil*, on the other hand, is a wholly Gothic short novel that shows how both ancient and modern maintain similar motifs and narrative strategies. Both works demonstrate that the encounter between the classical and the Gothic remains alive and well beyond Romantic literature, manifested through forms such as archetypical recreations (the figure of Medusa) or hypotexts (Apuleius' *The Golden Ass*). On the other hand, one of the topics developed more deeply by George Eliot, and a common theme in both of her works, is the situation of the educational system, as well as the role played in it by the classics. Since this theme, strictly speaking, transcends the Gothic context, it is discussed in Appendix III, where the different sides of the same debate are detailed: the intellectual versus the practical, female versus male education, science versus the arts, etc. Finally, it should be pointed out that George Eliot's works and Mary Shelley's *Frankenstein* represent outstanding examples of Gothic works written by women where the classics are also present, despite the fact that for women the classics are "the Eleusinian mysteries of the University education", in the words of Eliot herself.

Based on the analysis of the many examples of the encounter between the Gothic and the classical provided in this thesis, it is possible to extract several contexts where this literary relationship is materialized. In this sense, the following contextualizations work explicitly as well as implicitly: references to Greek and Latin authors and works, the use of mythology, literary quotations (literal, modified, and invented), elements of scenery, and the use of classical languages (above all, Latin) as a means of communication with the supernatural. As has been seen throughout this study, not all these manifestations of the classics show the same degree of integration within the text, nor are all of them exclusive to Gothic literature. Nevertheless, many of these examples make clear one of the particularities of the encounter between the classical and the

## CONCLUSIONS

Gothic, that is, its apparition in scenery that does not fit the logic of reason, and is thus in opposition to the “classicist” ideals of the Enlightenment.

The explicit references to characters, authors and works of classical literature constitute one of the most obvious manifestations of classical tradition, although very often these also represent a kind of intertextuality which implies little integration between the two literatures. The reference can point to a concrete allusion (without further consequence in the narrative), a circumstantial comparison, or a simple detail of erudition. In *Melmoth, the Wanderer* there are many examples of this, such as the comparison between an inquisitor and Appius Claudius “the Blind”, or the reference to the Roman leader Coriolanus, which serves to illustrate the love of a mother for her son. Likewise, in Poe’s “The Fall of the House of Usher”, Roderick Usher himself reads some passages of Pomponius Mela, a detail that, although it is worthy of note in relation to classical tradition, does not play a central role in the account itself. At other times, however, the references to certain Greek and Latin texts do have a special relevance and add very valuable information to the text, information that it is not necessary to explain, because it is implicit in the reference itself. Going back to Poe’s tales, for instance, the allusion to the story of Orpheus and Eurydice in “The Assigination” helps to shape the personalities of the main characters and, to a certain extent, anticipates the end of the story.

The use of mythology seems to have been a common strategy in all the works examined, with the exception of *The Castle of Otranto* and *The Lifted Veil*. One of the most frequent ways in which mythology appears in Gothic novels is archetypal recreation. Through this game of personalities, Frankenstein’s monster is revealed as the inverted myth of Narcissus, and Doctor Frankenstein himself turns out to be an image of the titan Prometheus, creator of men and transgressor of limits. But for the reference to Prometheus, which is in the title itself (*Frankenstein; or the Modern Prometheus*), there is however no other reference in the novel to support the identification of these characters with the corresponding mythological beings, so the archetypal recreation must be deduced from their behaviour or motifs. These therefore must be fairly significant: some of the key motifs here are the reflection of the monster in the pool, and Doctor Frankenstein’s attitude to challenge and his limitless ambition to create life.

## CONCLUSIONS

According to the same process, Victor Frankenstein has been compared with Oedipus and the monster with Medea, and both of these comparisons take place in a context where Shelley reproduces the schemes of the Greek tragedy. In these cases where, in spite of the evidence, the explicit reference that should confirm the presence of a specific classical motif is omitted, the relationship between this motif and the modern text is usually very close, since there is a total identification between both texts, as if it were a metaphor. Beyond the works analysed in this thesis, Gothic tales have focused their attention on certain myths: years after Shelley changed Narcissus into an artificial monster, Oscar Wilde made him a diabolic being in his novel *The Picture of Dorian Gray*, showing the extreme degeneration that a man can undergo for the sake of the love of beauty. The widespread appearance of the myth of Pan in some later Gothic stories, such as Arthur Machen's *The Great God Pan*, has also been mentioned in this thesis, and the same is true too of fantasy works, in which the image of the god Pan still symbolizes a dark and uncivilized nature (e.g. James M. Barrie's *Peter Pan*, or even the figure of a faun in a film such as *El laberinto del fauno*, by Guillermo del Toro, which employs many Gothic elements). The tormented characters of Gothic novels, therefore, expose to view mythological beings which are monstrous or are changed into monsters, as in the case of Narcissus, who plays the lead in some modern fiction concerning evil and darkness.

In the course of this study, examples of the use of mythology have been analysed, such as the comparison of Maggie Tulliver with Medusa (in George Eliot's *The Mill on the Floss*) and that of Marchesa Aphrodite with Niobe (in Edgar Allan Poe's "The Assignation"). Both characters are equated to the mythological figures, and such identification appears in specific moments of the narrative (the inner wrath of Maggie Tulliver and the "petrification" of the Marchesa Aphrodite in the face of the risk of losing her child, respectively). In both cases, there is a close relationship between the characters and their mythological counterparts, but this recreation is not kept up throughout the narrative, as happens, for instance, in the identification between Victor Frankenstein and Prometheus. The novels in question also offer other examples which are not so notable, but which still contribute to add classical elements to a Gothic atmosphere. When Maggie Tulliver, for instance, is compared to a sylphid, or when the

## CONCLUSIONS

old woman in Melmoth's house is compared with an Alecto or a Sibyl, classical mythology is also present, and the narrator plays with a number of associations, expecting the reader to be able to interpret these. Nevertheless, the relevance of these references is less clear, and their integration within the modern text is not as profound as in the previous cases.

One final point regarding the use of mythology is the importance of certain names that Gothic writers assign to their characters, whose story, in many cases, echoes the mythological story the names suggest. There is no doubt that Edgar Allan Poe is the author who takes the greatest advantage of mythology in assigning literary names to his characters (Berenice, Aegeus, Ligeia, Marchesa Aphrodite, and Helen, among others). But the double meaning of certain names, however, is also one of George Eliot's favourite literary games, and she presents Maggie and Philip as images of Minerva / Medusa and Philoctetes respectively. Obviously, in these cases mythology plays an important role in the composition of the narrative, and the chosen name usually carries with it a number of characteristics which are later developed.

Throughout this thesis, there have been a number of opportunities to reflect on the use of Greek and Latin quotations, a field in which there is a notable evolution as far as the Gothic novel is concerned. As with mythology, the literary quotations show different degrees of integration with the text, depending on how and when they are used. As regards the place of the quotation, it is important to distinguish between the initial quote (heading a chapter, an account or a novel) and the quote integrated within the narrative itself. Although both form part of the text, it is evident that the former occupies a more peripheral role, called "paratext" in Genette's terminology, though this fact does not reduce the importance or the functionality of the quoted text. In relation to the form of the quotation, on the other hand, the Gothic novels examined offer examples of literal quotes, quotes modified (consciously or unconsciously), and even invented quotes. It is clear too that the alteration or non-alteration of the quote will also indicate the weight they carry in the narrative. All these quotations could also be divided according to the degree of relationship they have with the content of the modern text; in this sense, along with those that are truly significant, there are other quotes which are of little importance, and which are included in the novel merely for the sake of erudition.

## CONCLUSIONS

As has already been stated, the twisted quotation from Horace's *Epistula ad Pisones* that heads the second edition of Walpole's *The Castle of Otranto* anticipates the importance of the *Ars Poetica* as a literary resource in the Gothic novel. The very use of this quotation, as well as the modification it suffers at Walpole's hands, established the Gothic novel in a particular position as regards Greco-Latin literature, and especially towards the poetic theories drawn up in classical Antiquity. In this sense, therefore, the encounter between the Gothic (Walpole's novel) and the classical (Horace's poetics) occurs on a metaliterary level, that is, beyond the narrative itself. This literary game is followed by Matthew Gregory Lewis in *The Monk*, where another modified quotation from Horace implies a turn of the screw applied to traditional poetics. Out of the authors studied, it is Maturin and Poe who use Greek or Latin quotations most frequently.

In *Melmoth, the Wanderer* there are many cases of quotations, both initial and intertextual, which are merely motivated by a desire to appear erudite. In these examples Latin and Greek constitute languages of prestige, demonstrating what a very important social symbol they were in the nineteenth century. There are also many twisted quotations in Maturin's text, but, unlike Walpole's and Lewis's novels, it is improbable that these changes were made on purpose, and it is more likely that the alterations were due to a slip of memory than to any ironic intention or implication. Along with these learned references, however, Maturin also presents examples of quotations which do have a clear intention and which are closely related to the content of the novel. In the corresponding chapter an analysis was carried out of the initial quotations of Pliny the Younger, Horace and Virgil, which are interconnected and anticipate part of the content of the chapters they head, and it was explained how Pliny's quotation has an extension and constitutes a sort of "double quotation" (in García Jurado's terminology), setting off the gloomy scene imagined by Maturin. The intertextual relationship between classical literature and *Melmoth, the Wanderer* is, in these cases, more significant than when it was motivated only by erudition, and it shows that an encounter between the Gothic and the classical is possible at a level deeper than the mere parading of culture.

Finally, familiar as he was with earlier Gothic tradition, Edgar Allan Poe made a very conscious use of the quotation in Latin and in Greek, quotations that he himself

## CONCLUSIONS

parodies (“How to Write a Blackwood Article”), uses to hide other languages (“Berenice”), mistranslates (“Three Sundays in a Week”) or even invents (“The Purloined Letter”). In “Berenice”, moreover, Poe repeats the strategy of the “double quotation” that had already been used by Maturin, and, by doing so, manages to amplify the mystery of his narrative. All these literary games where the Greek or Latin quotation is deliberately manipulated show the reader that it is not a mere decorative motif, but a key element around which the narrative revolves. There is always an intention, a sense that justifies the presence of the reference, which is hardly ever gratuitous. In short, Poe’s work provides the confirmation that, through quotations in Greek and Latin (the latter being predominant), the Gothic novel takes part in the intertextuality established between both literatures, and enriches the modern narrative.

Linked to the use of the quotation in Greek or Latin is the use of the classical languages, especially Latin, as a means of communication with the hereafter. In this case, there is not an intertextual relationship like the one created through the literary quotations, since there is not a real text (in Greek or Latin) as a reference, but the classical language itself serves to produce a new text, which then becomes part of the Gothic account. Latin and Greek come to form part of the fiction itself, evoking ancient and immemorial times. This literary resource is used in *Melmoth, the Wanderer*, where father Olavida resorts to Latin and Greek in order to fight against evil spirits. The words that obsess Aegeus, the main character of Poe’s *Berenice*, are also Latin ones, and he does not find the meaning of the enigmatic sentence in the box until it is too late. In the course of this thesis, the different reasons that imbue Latin with such evocative power when it is inserted in a Gothic novel have been examined: the echoes of the Inquisition, the outrages (real or imaginary) of Catholicism in England, the mystery inherent to an increasingly forgotten language... Undoubtedly, as Palacios (2008: 197) affirms, “magic works better in Latin” and fear too is a great deal more frightening.

Greek and Latin works also appear in Gothic novels as elements of the scenery, where, for an instant, they become characters of ghost stories. In *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, Plutarch’s *Parallel Lives* appears, together with Milton’s *Paradise Lost* and Goethe’s *The Sorrows of Young Werther*, in the shelter where the monster of Frankenstein hides. In *The Lifted Veil*, Plutarch’s *Parallel Lives* is one of Latimer’s

## CONCLUSIONS

readings, showing that, despite the time gap between the two novels, the Greek text remained relevant, in reality as well as in fiction. Imalee's father, in *Melmoth, the Wanderer*, feels somehow uncomfortable about the "revivification of the departed" because of a book that contained fragments of "Pliny, Artemidore and others", the book from which Pliny's quotation about the famous ghost of the ragged old man was taken. A similar anthology appears in Jan Potocki's *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, which, though it has not been studied in this thesis, has been mentioned several times as one of the main transmitters of Pliny's account to the Gothic novel. Going beyond the strictly Gothic, in *The Mill on the Floss* there are also a number of books and textbooks that are kept on the Tullivers' shelves and among Tom's school books: Aesop's *Fables*, Cicero's *De Senectute*, Virgil's *Aeneid*, Homer's *Iliad* and *Odyssey*, and the Eton grammar are some of the works mentioned in the novel. The very presence of an etching of Ulysses and Nausicaa in the Deans' living room also refers to Homer's work. In short, it was not only the authors of Gothic novels who read the classics, but their characters too dive into Greek and Latin works, making them part of their cultural background.

Setting aside these webs of intertextuality, the novels in question also refer indirectly to the classics through authors who recreated them in their own works. As stated in the first chapters of this thesis, Shakespeare and Edward Gibbon were two important sources for the Gothic novel, and also two key authors as regards the meeting between Gothic and classical aesthetics. In *Melmoth, the Wanderer* there is an allusion to *The Rival Queens, or the Death of Alexander the Great*, by Nathaniel Lee, the play that Stanton went to see, and this serves as a preamble to the reappearance of Melmoth, while in "The Assignment" Poe mentions Antonio Canova's *Venus* and Poliziano's *Orpheus*, and François Fénelon's *Telemachus* and Madame de Staël's *Corinne* are quoted by George Eliot in *The Mill on the Floss*. All these more modern works and authors constitute an intermediate level in the relationship between the classical and the Gothic, weaving still greater complexity into this literary web.

It should be pointed out, finally, that the debate about classics and the educational system is a constant in some of the novels studied here, as it was, in general, throughout the nineteenth century. The differences between science and the arts was an



## CONCLUSIONS

object of reflection for Victor Frankenstein, who would compare his own interests with those of his friend Clerval, and Poe also commented on this matter in an article in the *Southern Literary Messenger*, showing that the Gothic authors were also interested in this topic, and did not hesitate to express their opinions both in their works and outside them. Out of the authors selected for this study, it was George Eliot who placed most emphasis on education and the classics, referring to this debate in both *The Mill on the Floss* and *The Lifted Veil* (see Appendix IV). Although each author has their personal point of view, all of them show a conciliatory attitude regarding the division between science and the arts, and the need (or lack of need) to impose classical studies in schools, something which, in general, they consider to be a matter of personal choice that must be respected. As far as education and work are concerned, contemporary society was undergoing major changes, and this is mirrored in Gothic fiction. Gothic authors, however, do not limit themselves to mere reflection, but, starting with the very first novels of the genre, incorporate this theme into their narratives and make it part of the spookiest of situations. A good example of this is *A School Story*, by M. R. James, where the Latin class becomes the scenario for the supernatural, and the Latin teacher becomes the victim of an act of revenge from the hereafter, in the form of Latin phrases and enigmatic grammar exercises.

From all the quotations, recreations and references collected in the works that have formed the basis for this thesis, it is possible to extract an anthology of the most frequently-occurring classical authors in Gothic literature. This corpus would be headed by Horace, whose *Epistula ad Pisones* represented a starting point for what could be called the first poetic manifesto of Gothic literature. Another author who is often alluded to is Plutarch, whose work had a major influence on nineteenth-century Anglo-Saxon literature, because of the moral idealism it transmits. His work *Parallel Lives* is mentioned twice in the novels studied here (Shelley's *Frankenstein* and George Eliot's *The Lifted Veil*, two novels which are closely related in many aspects). It is known, however, that this Greek work also formed part of Walpole's and Poe's libraries. The presence of the three Greek tragedians Aeschylus, Sophocles and Euripides is also notable, and their tragedies, poems of eternal conflicts, are one of the main sources for the transmission of classical mythology. Another mythological source, Ovid's

## CONCLUSIONS

*Metamorphoses*, should also be mentioned as a text which is frequently used as a point of reference for many myths, such as those of Narcissus or Niobe. For its structure as well as for its content, Apuleius' *The Golden Ass* was another of the best-known classical works among Gothic authors. As was explained earlier, the Chinese box structure, which links narratives inside other narratives, detaching them more and more from the initial point of view, was especially suitable for Gothic literature, where the multiplication of actions and narrators creates a subjectivity that helps to provoke a feeling of distress in the reader. On the other hand, Apuleius' novel is itself full of bizarre stories which sometimes include gloomy and supernatural elements, so it is easy to understand how it captured the attention of writers who were fascinated by the irrational.

In this same anthology it is necessary to mention two great names of classical literature, two poets who also have a place in the Gothic narrative: Homer and Virgil. Homer's epic possesses an immemorial strength that did not escape the notice of Gothic writers, and his poems of battles and adventures are full of scenes and ghosts that are ideal for retrieval in the new Romantic aesthetics. As an author, he represents the very foundation of Greek civilization, as well as the genuine and unpolluted character that was so much admired and sought by Romanticism. The same is true of Virgil's *Aeneid*, a poem that offers settings such as Hell and characters like the Sybil, which reappear in the pages of the new Gothic fiction. In these recreations, Horace and Virgil are viewed from a new perspective, and the interest in them is motivated more by their affinity with the new literature than by their condition of classics, an important change that represented a change of perspective in the relationship of modern literature with ancient authors. Apart from the Gothic connotations some of their texts may acquire, however, the importance in universal literature of Horace and Virgil *per se* is unquestionable, and their works endure despite the passing of the centuries and of cultural trends. Finally, there are also certain classical authors who, although they occupy a more marginal place in the literary canon, become central in Gothic literature, since they achieve the same effects of distress and terror that the modern authors looked for. This is the case for Pliny the Younger, with his letter on ghosts, addressed to Sura, and for Phlegon of Trales, who relates the story of the *revenant* Philinnion.

## CONCLUSIONS

In short, the classical literature selected by Gothic novels combines scholarly authors with less canonical writers, a reality that seems to have been influenced more by an interest in a certain kind of gloomy story than by any academic or social imposition. Although the presence of authors such as Plutarch is justified by the circumstances of the epoch, Gothic aesthetics aside, we can in general affirm that Gothic authors approach their reading of Greek and Latin authors from the perspective of a search for new alternatives, and emphasizing the darker side of their works. The selection of classical texts and motifs, therefore, demonstrates firstly an interest in a classical literature related to the Gothic aesthetic, with sinister, dark and doom-laden elements, which are present in mythology (as in the figure of Medusa) or in certain accounts, like Pliny the Younger's letter to Sura. Likewise, those classical stories that are not strictly speaking frightening in nature (because they are justified in a religious sense, or in the context of a particular conception of the ancient world) can become terrifying in the modern world, where they imply a rupture with reality which is seen as menacing, as in the case of Aeneas' *descensus ad inferos*, or the apparition of Hector's ghost. Apart from these works and scenes that are frightening by themselves, Gothic authors also resort to a kind of literature which, though it is not normally interpreted as "Gothic", acquires a doom-laden atmosphere when inserted into the modern narrative. This occurs with the myth of Narcissus in *Frankenstein* and in *The Picture of Dorian Gray*, where the handsome youngster of the myth turns out to be a monstrous and evil being. In this case, moreover, the myth of Narcissus links with the preferred themes of Romanticism and Gothic terror. In literature, quotations that are solely motivated by erudition are timeless, and this neither includes nor excludes Gothic literature; although this type of quote is not very frequent in this kind of narrative, it is always a personal option for the author, and it actually appears several times in Charles Robert Maturin's novel.

As has already been mentioned, the encounter between the classical and the Gothic implies a recreation of the Greco-Latin world from the perspective of the irrational, openly challenging the classicist ideal prevalent in the previous artistic period. This non-classicist reading of the classics breaks with the idealization of the Greco-Latin world, which is therefore demythologized and linked on the same level with the rest of the literary web present in every narrative. Nevertheless, there is no

## CONCLUSIONS

doubt that, when the literary treatment of a number of themes is considered, the classics are very often still a point of reference for Gothic writers, who now and again display an awareness of being disciples of classicism, or even look at the classics to justify their own literary decisions. It was Asimov who clearly expressed this reality many years later, in relation to a genre that derives from Gothic literature: science fiction. In his poem *The Foundation of S. F. Success* (1954), Asimov wonders “how to shine in the science fiction line as a pro of luster / bright”, for which he advises budding authors to “practice up the lingo of the science, by jingo (never mind if not / quite right)”. Later on, he explains:

And all the fans will say,  
as you walk your spatial way,  
if that young man indulges in flights through all  
the Galaxy,  
Why, what a most imaginative type of man of that type  
Of man must be.

So success is not a mystery, just brush up on your history,  
and borrow day by day.  
Take an Empire that was Roman and you'll find it is at home in all the  
Starry Milky Way  
With a drive that's hyperspatial, through the parsecs you will race  
you'll find that plotting is a breeze  
with a tiny bit of cribbin' from the works of  
Edward Gibbon and that Greek, Thucydides.

And all the fans will say,  
As you walk your thoughtful way,  
If that young man involves himself in authentic history,  
Why, what a learned kind of high IQ, his high IQ must be  
(Asimov, *The Foundation of S. F. Success*, 1954: 9-26).

## CONCLUSIONS

The classics, therefore, remain a point of reference. Gothic writers, like the writers of the many genres that followed them, knew this, and played with the fact. Moreover, as Asimov implies, classical literature itself offers very rich material for modern literary genres. Possibly one of the most important conclusions that can be taken from the encounter between the classical and the Gothic, however, is that the classics are no longer a model to follow, but merely a personal option for each writer, an option that, furthermore, admits as many readings as readers. In the words of Borges (OC, 2.90): “The fact is that each writer creates his own precursors; their labour modifies our conception of the past, as well as it must modify our future.”

As has been shown several times, it is not the same to exclude classical literature as to openly oppose to it, or to see it in a different light. It is this last scenario that characterizes the Gothic novel: new texts are recovered, and already well-known ones are placed in a new context, which is Gothic, dark and distant from the world of rational logic. The works studied here are the living proof that this meeting does work in practice, just as the blend of architectural styles in the buildings can work in a city. In this new reformulation of the classical, the Greco-Latin world reappears as the *unheimlich*. Something that had remained hidden behind the artificial idealization created by Neoclassical and rationalist writers, this *unheimlich* world reappears now in a new form, which is terrifying because of its unexpectedness, since it did not fit the readers’ expectations which had been the reference until that point. On this occasion, Romantic writers were prepared to face those fears, to make them theirs, and, by doing so, to widen the possibilities for the assimilation of the classical tradition.

As Hightet pointed out in relation to Romanticism, describing Gothic literature as “anticlassical” does not reflect the complex reality that characterizes the literary encounter between the Gothic and the classical from its very beginning. The *contradictio in terminis* should first of all be recognized, since the use of the classical by antiphrasis necessarily implies the use of the classical as a source. On the other hand, as has been seen in the works examined, it is clear that the authors of Gothic literature not only do not oppose the recreation of the Greco-Latin world in their own works, but they also make conscious use of it: this assimilation of contents and forms makes the classical authors accomplices rather than enemies. There is certainly a clear detachment

## CONCLUSIONS

from the classical aesthetic, but only as it was understood during the rationalist Enlightenment. This confirms that the rebelliousness of the Gothic authors was mainly directed not towards the “classical”, but towards the “classicist”, namely a specific interpretation of the classics which certain influences attempted to impose as the only valid rule for a period of time. It can be concluded, therefore, that Gothic literature is actually one of the first non-classicist readings of the Greco-Latin literature. This is not as paradoxical as it may seem: Gothic literature might be more classical than we think, and Classical literature more Gothic than we expect.



# **CUARTA PARTE: APÉNDICES**





## APÉNDICE I.

### LISTADO DE OBRAS GRECOLATINAS DE LA BIBLIOTECA DE HORACE WALPOLE

Se presenta a continuación un listado de las obras clásicas, griegas y latinas, que Walpole tenía en su biblioteca, de acuerdo con *A Catalogue of Horace Walpole's Library* (editado por A. T. Hazen, 1969). Este listado tiene una función instrumental, y pretende ser un complemento a lo ya estudiado en el capítulo dedicado a Horace Walpole y su novela *The Castle of Otranto*. Las obras se presentan en el mismo orden que sigue Hazen en su listado a lo largo de los tres volúmenes de *A Catalogue of Horace Walpole's Library* (donde se incluyen también obras en otras lenguas y épocas). Puesto que no se trata de ofrecer un estudio detallado de cada obra, se han eliminado las descripciones que las acompañaban, recogiendo tan sólo los datos más significativos.

Además de los textos recogidos en esta selección, la biblioteca de Walpole contaba también con colecciones generales, como una (*Classics*) que incluía 72 volúmenes en octavo de autores grecolatinos, la obra *Travelling library of classical authors*, de Sir Julius Caesar (Leyden & c., 1591-1619, 44 volúmenes, 16mo.), o la edición de Edward Harwood titulada *A view of the various editions of the Greek and Roman classics* (London, 1775. 8vo). Asimismo, pueden añadirse obras que, aunque no son clásicas, tratan sobre la Antigüedad griega y romana, como las de Julius Caesar Scaliger (*De causis linguae latinae*, Heidelberg, 1623. 8vo; *Oratio pro Cicerone contra Erasmus*, Paris, 1531. 8vo.), o *Speculum Vitae Aulicae*, de Hartmannus Schopperus. No faltan tampoco los ejercicios escolares del colegio Eton, conocidos como *Musae Etonenses* (editadas por J. Prinsep, Londres, 1755. Two volumes, 8vo.).

La imprenta de Strawberry Hill creada por Walpole también editó algunos títulos grecolatinos; no obstante, no se incluyen en este listado, que se limita a las obras adquiridas por el inglés. Se han omitido también todas las obras que, no siendo clásicas, están escritas en latín o en griego, puesto que tampoco son pertinentes para este estudio.

## APÉNDICE I

Además de los autores y las obras recogidas en este listado, conviene tener en cuenta algunos autores modernos que también formaban parte de la colección personal de Walpole, y que constituyeron una importante influencia en su obra, a veces actuando como mediadores entre los clásicos y el epistológrafo inglés. Es el caso de Shakespeare, Milton, Dryden, Pope, Edmund Spenser, Erasmo de Róterdam, Daniel Defoe, Sir Thomas Browne, Jacques François Paul Aldonce de Sade, Jean de La Fontaine, Molière, Boileau, Racine, Fénelon, Baltasar Gracián, Montesquieu, Voltaire, Sir Walter Raleigh, John Donne, Edward Young, David Hume, Henry Fielding, Thomas Hobbes, Sir Richard Steele, Joseph Addison, Miguel de Cervantes Saavedra, Edward Gibbon (de este último tenía concretamente *Essai sur l'étude de la littérature*, su obra magna, *The Decline and Fall of the Roman Empire* y una obra miscelánea, *Miscellaneous Works*), Samuel Butler, Jonathan Swift, William Congreve, Christopher Marlon, Richard Hurd (las conocidas *Letters of Chivalry and Romance*), Thomas Gray, Clara Reeve y Giovanni Battista Piranesi (*Antichità Romana*). Como se puede ver, muchos de éstos fueron autores de referencia en el siglo XVIII, y resultaron fundamentales tanto para la génesis de la novela gótica, como para la relación de ésta con los clásicos grecolatinos.

Aunque el listado que se ofrece a continuación es muy representativo de la colección personal de Walpole, no es totalmente exhaustivo. Sus cartas, publicadas por Lewis (*Horace Walpole's Correspondence*, 1937-1983), son también una valiosa fuente de información, y, asimismo, la Lewis-Walpole Library (Universidad de Yale) guarda una gran parte de la colección que pudo recuperarse (el catálogo puede consultarse en <http://www.library.yale.edu/walpole/>). No obstante, los datos aquí presentados son suficientes como muestra de los intereses como lector de Horace Walpole.

- 1.- Plinius Caecilius Secundus, Caius. *The Letters of Pliny the Younger with an essay on Pliny's life by John, Earl of Orrery*. London, 1751. Two volumes, 8vo.
- 2.- Homer. *Iliad*, translated by Pope. London, 1715-1720. Six volumes, 4to.
- 3.- Homer, *Odyssey*, translated by Pope, Broome, and Fenton. London, 1725-1726.
- 4.- Virgilius Maro, Publius. *The XIII Bukes of Eneados*, translated by Gawin Douglas. London, 1553. 4to.

## APÉNDICE I

- 5.- Virgilius Maro, Publius. *Works of Virgil*. Translated into English verse, by Richard Maitland, 4<sup>th</sup> Earl of Lauderdale. London, 1730?, two volumes, 12mo.
- 6.- Polybius, *General History*, translated by James Hampton. Lodno, 1756, 4to.
- 7.- Sophocles, *The Tragedies of Sophocles from the Greek*, translated by Thomas Francklin. London, 1759, 4to.
- 8.- Pausanias, *An extract of Pausanias, of the Statues, pictures, and temples in Greece*. London, 1758. 8vo.
- 9.- Cicero, Marcus Tullius, *Cato Major, or his discourse of old age*. Translated by J. Logan, with preface by B. Franklin. Philadelphia, 1744. Small 4to., but often trimmed to octavo shape.
- 10.- Demosthenes, *The orations of Demosthenes*, translated by Philip Francis. London, 1757-58. Two volumes, 4to.
- 11.- Sallustius Crispus, Caius, *The Works of Sallust*, translated by Thomas Gordon, London, 1774. 4to.
- 12.- Caesar, Caius Julius, *Le guerre des Suisses, traduite du premier livre des Commentaires... par Louis XIV*. Paris, 1651. Small folio.
- 13.- Plinius Caecilius Secundus, Caius, *Libri epistolarum novem... cum panegyrico*, Venice, 1519. Folio
- 14.- Thucydides, *De bello Peloponesiaco*. Greek and Latin text. Edited by Carolas Andreas Dukerus. Amsterdam, 1731. Folio.
- 15.- Procopius, of Caesarea, *The Secret History of the Court of the Emperor Justinian*, London, 1674-8vo.
- 16.- Cicero, Marcus Tullius, *The Thre Bookes of Tullyes Offyes*, Latin text, with English translation by Robert Whittington on facing pages. London, W. de Worde, 1534. 8vo.
- 17.- Euripides. *Euripidis. Medea, tragoedia*. Greek and Latin, with annotations. London, 1734. 4to.
- 18.- Juvenalis, Decimus Junius, *D. J. Juvenalis et A. Persia Flacci Satyrae omnes*. Edited by Joseph Lang. Fribourg, 1608. 4to.
- 19.- Polybius, *Histoire de Polybe traduit du Grec par Dom Vincent Thuillier. Avec un commentaire par M. de Folard*. Amsterdam, 1729-1730.

## APÉNDICE I

- 20.- Tacitus, Publius Cornelius, *Works*, translated by Thomas Gordon. Lodno, 1728-1731. Two volumes, folio.
- 21.- Apuleius, Lucius, *The Loves of Cupid and Psyche*. A miscellaneous group of left-over volumen. Catalogue of Strawberry Hill. The Catalogue says ‘The loves of Cupid and Psyche, curious plates’. The phrase about the plates might apply to the famous French edition of 1586, or to one of several editions of La Fontaine, or if the title is in English to John Lockman’s translation of La Fontaine in 1744.
- 22.- Demosthenes, *Philippiques*, edited by Jacques de Turreil. Antwerp, 1707. 12mo.
- 23.- Homer, *L’Iliade*, translated by Madame Dacier, Paris, 1711. Two volumes, 12mo.
- 24.- Cicero, Marcus Tullius, *Cato; or an essay on old age*, translated by William Melmoth. Londo, 1773. 8vo.
- 25.- Herodotus, *The History of Herodotus*, translated by Isaac Littlebury. London, 1720. two volumes, 8vo.
- 26.- Cicero, Marcus Tullius, *Letters*, translated by William Melmoth. London, 1753. two volumes, 8vo.
- 27.- Plinius Caecilius Secundus, Caius, *The Letters of Pliny the consul*, translated by William Melmoth. London, 1747. two volumes, 8vo.
- 28.- Petronius Arbiter, Titus, *The satirical works... in prose and verse... Made English* (by several hands), London, 1708. 8vo.
- 29.- Pindar, *Odes, with several other pieces in prose and verse*, translated by Gilbert West. London, 1749. 4to.
- 30.- Xenophon, *Memorable things of Socrates*, translated by Edward Bysshe. With the life of Socrates. Translated from the French. And a life of Xenophon. London, 1722. 8vo.
- 31.- Plutarch, *Plutarch’s Lives in eight volumes. Translated from the Greek. With notes... from M. Dacier*. London, 1727. eight volumes, 8vo.
- 32.- Aesop. *Aesopi et aliorum fabulae*. 4to. Not found in Manuscrit Catalogue. Strawberry Hill Sale. The Sale catalogue has only “Aesop’s Fables, in Greek”.
- 33.- Caesar, Caius Julius, *Commentaries of his wars in Gaul and Civil War with Pompey*. Translated by Martin Bladen. London, 1737. 12mo.

## APÉNDICE I

- 34.- Horatius Flaccus, Quintus, *Epistulae ad Pisones et Augustum*. Edited with notes by Richard Hurd. Cambridge, 1757. Two volumes, 8vo.
- 35.- Lucretius Carus, Titus, *Of the nature of things*, translated by Thomas Creech. London, 1715-14. Two volumes, 8vo.
- 36.- Horatius Flaccus, Quintus, *Satires and epistles*, translated by Samuel Dunster. The 3<sup>rd</sup> edition. London, 1719. 8vo.
- 37.- Juvenalis, Decimus Junius. *Satires* (and Persius, *Satires*). Translated by John Dryden and others. With notes. The 5<sup>th</sup> edition. London, 1726. 12mo.
- 38.- Lucanus, Marcus Annaeus, *Pharsalia*, translated by Nicholas Rowe. The 2<sup>nd</sup> edition. London, 1722. Two volumes, 12mo.
- 39.- Virgilius Maro, Publius, *Works*, Translated by John Dryden. The 6<sup>th</sup> edition. London, 1730. Three volumes, 12mo.
- 40.- Lucanus, Marcos Annaeus, *Lucan's Pharsalia: or the Civil Warres of Rome*, translated by Thomas May. The 4<sup>th</sup> edition. London, 1650. 12mo.
- 41.- Ovidius Naso, Publius, *Ovid's Epistles: with his amours*. Translated by Dryden, Pope, Thomas Salusbury, and others. London, Tonson, 1725. 12mo.
- 42.- Ovidius Naso, Publius, *Ovid's Metamorphoses, in fifteen books*, translated by various hands, and published by Sir Samuel Garth. The 3<sup>rd</sup> edition. London, 1727. Two volumes, 12mo.
- 43.- Virgilius Maro, Publius, *Aeneid*, translated by Christopher Pitt. London, 1743. 8vo.
- 44.- Virgilius Maro, Publius, *Works*, translated by Joseph Trapp. London, 1731. Three volumes, 12mo.
- 45.- Horatius Flaccus, Quintus, *Odes and Epodes of Horace*, translated by Sir Thomas Hawkins. London, 1638. 12mo.
- 46.- Juvenalis, Decimus Junius, *Juvenal's sixteen satyrs*, translated by Sir Robert Stapleton. London, 1647. 8vo.
- 47.- Ovidius Naso, Publius, *Chaucer's Ghoast*. London, 1672. 8vo.
- 48.- Ovidius Naso, Publius, *Ovid's heroical epistles*, translated by Wye Saltonstall. London, 1663. 8vo.
- 49.- Ovidius Naso, Publius, *Ovidius exulans, or Ovid travestie. A Mock-poem on five epistles of Ovid... By Naso Scarronnomimus*. London, 1673. 8vo.

## APÉNDICE I

- 50.- Plautus, Titus Maccius, *Mr. Cooke's edition and translation of the comedys of Plautus*. Vol I (no more published). London, 1746. 12mo.
- 51.- Virgilius Maro, Publius, *The works of Virgil*, translated into English verse by Richard Maitland, 4<sup>th</sup> Earl of Lauderdale. London (1730). Two volumes, 12mo.
- 52.- Ovidius Naso, Publius, *Ovid de arte amandi, and the remedy of love Englished*. London, 1672. 12mo.
- 53.- Plautus, Titus Maccius, *Comedies*, translated by Bonnell Thornton. London, 1767. two volumes, 8vo.
- 54.- Seneca, Lucius Annaeus, *Thyestes, a tragedy*.
- 55.- Josephus, Flavius, *Works*, translated by Sir Roger L'Estrange. London, 1725. Folio.
- 56.- Augustan History, *Historia Augustae Scriptores Sex*, with notes by Isaac Casaubon and others. Leyden, 1671. Two volumes, 8vo.
- 57.- Claudianus, Claudius, *Claudianae quae exstant*, Amsterdam, Elzevier, 1665. 8vo.
- 58.- Dionysius, Periegetes, *Orbis descriptio*, edited for the use of schools by William Hill, D. D., London, 1668. 8vo.
- 59.- Horatius Flaccus, Quintus, *Opera*, London, Pine, 1773-7. Two volumes, 8vo.
- 60.- Longinus, Cassius, called Dionysius Cassius Longinus, attributed author, *De sublimitate*. Texts in Greek and Latin, edited with Latin commentary by Zachary Pearce. London, 1732. 8vo.
- 61.- Seneca, Lucius Annaeus, *Opera quae exstant*, Amsterdam, 1672. Three volumen, 8vo.
- 62.- Seneca, Lucius Annaeus, *Tragoediae*. With notes by Antonius Thysius. Leyden, Moyardi, 1651, 8vo.
- 63.- Statius, Publius Papinus, *Opera*, Leyden, 1671. 8vo.
- 64.- Tacitus, Publius Cornelius, *Opera*, Amsterdam, 1685. Two volumes, 8vo.
- 65.- Terentius Afer, Publius, *Comoediae*, Amsterdam, 1686. 8vo.
- 66.- Valerius Maximus, *Opera*, Edited by Antonius Thysius. Leyden, 1670. 8vo.
- 67.- Lucretius Carus, Titus. *Della natura delle cose*. Translated by Alessandro Marchetti. Amsterdam (Paris?) 1754. Two volumen, 8vo.
- 68.- Maritialis, Marcus Valerius, *Tutti gli epigrammi*, translated by Giuspanio Graglia. London, 1782-91. Two volumes, 8vo.

## APÉNDICE I

- 69.- Brindley's Latin Classics (César, Catulo, Quinto Curcio, Horacio, Lucano, Lucrecio, Nepote, Ovidio, Fedro, Salustio, Terencio, Virgilio). Escaneado.
- 70.- Juvenalis, Decimus Junios, *Satyrae, cum notis variorum*. Ámsterdam, 1684. 8vo. (Includes Persius).
- 71.- Longinus, Caesar, *Trinum magicum, sive secretorum magicorum opus*, Frankfurt, 1630, 12mo.
- 72.- Tacitus, Publius Cornelius, *Opera*, Amsterdam, 1701. 24mo.
- 73.- Ammianus Marcellinus, *Rerum Gestarum... libri XVIII*. Edited by Adrien de Valois. Paris, 1681. Folio.
- 74.- Aristophanes, *Comoediae*. Greek and Latin. Edited by Ludolph Kuster. Amsterdam, 1710. Folio.
- 75.- Demosthenes, *Demosthenis et Aeschinis opera*. Greek and Latin. Edited by Andreas Schottus. Frankfurt, 1604. Folio.
- 76.- Didorus Siculus, *Bibliothecae historicae libri XV*. Greek and Latin. Edited by Laurentius Rhodomannus. Hanover, 1604. Folio.
- 77.- Dionysius, of Halicarnassus, *Opera*, Greek and Latin. Edited by John Hudson, Oxford, 1704. two volumes. Folio.
- 78.- Philostratus, *Les images, ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates et les statues de Callistrate*. With engraved plates. Translated by Blaise de Vigenère. Paris, 1615. Folio.
- 79.- Aeschylus, *Tragoediae septem*. Greek and Latin. Edited by Thomas Stanley. London, 1664. Folio.
- 80.- Euripides. *Euripidis quae extant omnia*. Greek and Latin. Edited by Joshua Barnes. Cambridge, 1694. Folio.
- 81.- Martialis, Marcus Valerius, *Epigrammatum libri XV*. Edited by Josephus Langius. Paris, 1617. Folio.
- 82.- Xenophon. *De Cyri institutione libri octo*. Greek and Latin. Edited by Thomas Hutchinson. Oxford, 1727. Larger paper, 4to.
- 83.- Catullus, Caius Valerius, *Catulli, Tibulli, et Propertii opera*. Cambridge, University Press, for J. Tonson, 1702. 4to.
- 84.- Homer, *Odyssey*. Greek and Latin. Edited by Joshua Barnes. Cambridge, 1711. 4to.



## APÉNDICE I

- 85.- Horatius Flaccus, Quintus, *Opera*, edited by James Talbot. Cambridge, University Press, for J. Tonson, 1699. 4to.
- 86.- Horatius Flaccus, Quintus, *Opera*, with plates. Published by W. Sandby. London, 1749. Two volumes, royal 8vo.
- 87.- Juvenalis, Decimus Junius, *Satyrae*. Edited by H. C. von Hennin. Utrecht, 1685. 4to.
- 88.- Juvenalis, Decimus Junius, *D. Junii Juvenalis et Auli Persii Flacci Satyrae*. Birmingham, Baskerville, 1761. 4to.
- 89.- Silius Italicus, Caius, *Punicorum libri XVII*. Edited by Arnold Drakenborch. Utrecht, 1717. 4to.
- 90.- Terentius Afer, Publius. *Comoediae*. Edited by John Leng, Bishop of Norwich. Cambridge, University Press, for J. Tonson, 1701. 4to.
- 91.- Terentius Afer, Publius. *Comoediae*. Edited by Richard Bentley. Amsterdam, 1727. 4to.
- 92.- Terentius Afer, Publius. *Comoediae*. With plates. Published by W. Sandby. London, 1751. Two volumes, royal 8vo.
- 93.- Virgilius Maro, Publius, *Bucolica, Georgica, et Aeneis*. Edited by Henry Laughton. Cambridge, University Press, for J. Tonson, 1701. 4to.
- 94.- Virgilius Maro, Publius, *Bucolica, Georgica et Aeneis*, with plates. Published by W. Sandby. London, 1750. Two volumes, royal 8vo.
- 95.- Virgilius Maro, Publius, *Bucolica, Georgica, et Aeneis*. Birmingham, Baskerville, 1757. 4to.
- 96.- Aesop, *Select fables of Aesop and other fabulists*. Edited by Robert Dodsley. Birmingham. Printed by Baskerville for Dodsley, 1761. 8vo.
- 97.- Catullus, Caius Valerius, *Catullus, Tibullus, et Propertius* 'cum notis variorum'. Utrecht, 1680. 8vo.
- 98.- Euclid, *Elementorum libri priores sex...* (and *Trigonometriae elementa*). Edited by John Keill. Oxford, 1731. 8vo.
- 99.- Horatius Flaccus, Quintus, *Opera*, 'cum notis variorum', Leyden, 1663. 8vo.
- 100.- Horatius Flaccus, Quintus, *Otto Vaenii emblemata Horatiana, imaginibus in aes incis.* Amsterdam, 1684. 8vo.
- 101.- Juvenalis, Decimus Junius, *Satyrae*, 'cum notis variorum', Leyden, 1648. 8vo.

## APÉNDICE I

- 102.- Lucanus, Marcus Annaeus, *De Bello Civili*, 'cum notis variorum', Leyden, 1669, 8vo.
- 103.- Martialis, Marcus Valerius, *Epigrammata*, 'cum notis variorum', Leyden, 1670. 8vo.
- 104.- Plinius Caecilius Secundus, Caius, *Epistolarum libri X* 'cum notis variorum'. Leyden and Róterdam, 1669. 8vo.
- 105.- Quintilianus, Marcus Fabius, *Institutionum oratoriarum libri duodecim*, (and *Declamationes*). Leyden and Rotterdam, 1665. Two volumes, 8vo.
- 106.- Sallustius Crispus, Caius, *Opera*, 'cum notis variorum', Amsterdam, 1690. 8vo.
- 107.- Sophocles, *Tragoediae*. Greek and Latin. Edited by Thomas Johnson. Oxford 1705-8. Two volumes, 8vo.
- 108.- Suetonius Tranquillus, Caius, *Opera*, Edited by Samuel Pitiscus. Utrech, 1690. Two volumes, 8vo.
- 109.- Terentius Afer, Publius, *Comoediae*. Edited by Gabriello Faerno. Florence, 1572. 8vo.
- 110.- Xenophon, *Opera*. Greek and Latin. Edited by Edward Wells. Oxford, 1703-1700-1704. Five volumes, 8vo.
- 111.- Xenophon, *Memorabilium Socratis dictorum libri IV*. Greek and Latin. Oxford, 1741. 8vo.
- 112.- Aesop. *Fabulae*. In Greek and Latin. Geneva.
- 113.- Anacreon. *Carmina*. Edited by Joshua Barnes. Cambridge, 1721. 12mo.
- 114.- Anacreon. *Anacreontis et Sapphonis carmina*. Edinburgh, 1754. 8vo.
- 115.- Caesar, Caius Julius, *Opera*.
- 116.- Catullus, Caius Valerius, *Opera*, Amsterdam, 1630. 8vo.
- 117.- Claudianus, Claudius, *Opera quae exstant*, Amsterdam, 1688. 8vo.
- 118.- Justinian I, Emperor, *Institutiones*, Amsterdam, 1710. 12mo.
- 119.- Lucanus, Marcus Annaeus, *Pharsalia, sive de Bello Civile*, (Leyden), Plantin), 1614. 8vo.
- 120.- Nepos, Cornelius, *Vitae excellentium imperatorum*.
- 121.- Petronius Arbiter, Titus, *Satyricon*, Amsterdam, 1700. Two volumes, 24mo.

## APÉNDICE I

- 122.- *Priapeia, sive diversorum poetarum in Priapum lusus*. Edited by Caspar Schoppe. Padua, 1664. 8vo.
- 123.- Sanchez, Francisco, *Minerva, sive de causis linguae Latinae commentarius*. Edited by Caspar Schoppe. Amsterdam, 1664. 8vo.
- 124.- Velleius Paterculus, Caius, *Historiae Romanae quae supersunt*. Edited by Michael Maittaire. London, 1718. 12mo.
- 125.- Virgilius Maro, Publius, *Opera*, Dublin, 1724. 12mo.
- 126.- Virgilius Maro, Publius, *Opera*, vol. 2?
- 127.- Westminster School, *Latin Grammar for the Use of Westminster School*. London, 1741. 8vo.
- 128.- Catullus, Caius Valerius, *Opera*. Amsterdam, 1651. 16mo.
- 129.- Horatius Flaccus, Quintus, *Opera*. Edited by Daniel Heinsius. Amsterdam, 1676. 16mo.
- 130.- Juvenalis, Decimus Junius, *Opera*, edited by Michael Maittaire. London, 1716. 12mo.
- 131.- Ovidius Naso, Publius, *Opera*, edited by Petrus Burmannus. Amsterdam, 1713-14. Three volumes. 12mo.
- 132.- Sallustius Crispus, Caius, *Opera*, Glasgow, 1749. 12mo.
- 133.- Virgilius Maro, Publius, *Opera*, edited by Michael Maittaire, London, 1715. Three volumes, 12mo.
- 134.- Aesop, *Fables*, Seventy-five engravings by Claude Gillot, prepared for the edition of *Fables* by Antoine Houdart de la Motte (Paris, ca. 1720).
- 135.- Homer, *Opera*, Greek and Latin, Amsterdam, 1707. Two volumes, 12mo.
- 136.- Horatius Flaccus, Quintus, *Opera Omnia*, Sedan, 1627. 32mo.
- 137.- Longus, *Les amours pastorales de Daphnis et Chloe*, Paris, 1718. 8vo.
- 138.- Virgilius Maro, Publius, *Bucolica, Georgica, et Aeneis*. Birmingham, J. Baskerville, 1766. 8vo.
- 139.- Lucanus, Marcus Annaeus, *Pharsalia*, notes by Richard Bentley. Strawberry Hill, 1760. 4to.
- 140.- Cicero, Marcus Tullius, *Epistles... to Marcus Brutus, and of Brutus to Cicero*. Edited by Conyers Middleton. London, 1743. 8vo.

## APÉNDICE I

- 141.- Kennet, Basil, *Romae antiquae notitia, or the antiquities of Rome*. London, 1696. 8vo.
- 142.- Pindar, One volume. 8vo.
- 143.- Lucanus, Marcus Annaeus, *La Pharsale de Lucain*, translated by Jean François Marmontel, Paris, 1766. Two volumes, 8vo.
- 144.- Plinius Secundus, Caius, *Histoire naturelle de Pline, traduit en françois avec le texte latin*, translated by Louis Poincette de Sivry. Paris, 1771. Six volumes, 4to.
- 145.- Aeschylus, *Tragedies*, translated by Robert Potter. Norwich, 1777, 4to.
- 146.- Lucian, of Samosata, *Works*, translated by Thomas francklin, London, 1780. two volumes, 4to.
- 147.- Cicero, Marcus Tullius, *Orations against Caius Cornelius Verres*. Translated by James White. London, 1787. 4to.
- 148.- Suetonius Tranquillus, Caius, *Les douze Césars*. Translated by Jean François de la Harpe. Paris, 1770. two volumes, 8vo.
- 149.- Thucydides, *History of the Grecian War*, translated by Thomas Hobbes. The 3<sup>rd</sup> edition. London, 1723. two volumes, 8vo.
- 150.- Aesop. *The Fables of Aesop paraphras'd in verse*. By John Ogilby, with prints by Hollar, Barlow, and others. London, 1665-8.
- 151.- Beloe, William, *The Attic nights of Aulus Gellius*. London, 1795. Three volumes, 8vo.
- 152.- Anacreon, *Carmina*, not in Manuscrit Catalogue.
- 153.- Herodotus, *Historiarum libri IX*. Edited by Jacobus Gronovius. Leyden, 1715. folio.
- 154.- Florus, Lucius Annaeus, *Opera*, Amsterdam, Elzevier, 1669. 12mo.
- 155.- Homer, *Iliad and Odyssey*, translated by Pope and others. London, 1760. eleven volumes, 8vo.
- 156.- Lactantius, Lucius Caecilius Firmianus, *Traité de la mort des persecuteurs de l'église*, Paris, 1680. 12mo.



## APÉNDICE II.

### LISTADO DE RELATOS DE EDGAR ALLAN POE

El siguiente listado recoge de forma detallada y en orden cronológico, los títulos de la obra de ficción en prosa de Edgar Allan Poe<sup>1</sup> (destacado en negrita las colecciones de cuentos y las novelas). Se han incluido también las colecciones de poemas ya mencionadas<sup>2</sup> (con asterisco), puesto que algunas obras poéticas también son mencionadas en relación con los relatos. La fecha de cada texto se refiere siempre a la primera edición (no al manuscrito). En cuanto a los títulos, se da en primer lugar el título final, que suele ser también el más conocido (y el que se utiliza en el capítulo dedicado a Edgar Allan Poe). El título original, en el caso de que lo haya, se da entre paréntesis y corresponde al título con que se publicó la primera edición en la fecha indicada. Finalmente, en algunos casos se señala un “título alternativo”, que Poe utilizó en algún momento puntual, pero que no llegó a tener más transcendencia. No obstante, debe advertirse de que en algunos casos (como “A Decided Loss” y “Loss of Breath”) las dos versiones difieren considerablemente entre sí, un hecho que se hará notar en el estudio de los cuentos en los casos en que sea necesario<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Los siguientes datos han sido extraídos conjuntamente de Mabbott (1979) y de la base de datos de la *Edgar Allan Poe Society of Baltimore* (<http://www.eapoe.org>). También han sido útiles las obras de Misrahi (2001: 277-284) y de Sova (ed., 2007), entre otros. Por tanto, se han considerado cuentos lo que estos autores han incluido en esta categoría. Asimismo, merece gratitud la ayuda del doctor Christopher Rollason para la elaboración final del listado.

<sup>2</sup> No se señalan uno a uno, cuándo fueron publicados los poemas de Poe, puesto que este género no es el objeto de estudio de esta tesis. Tampoco se indicarán las diferentes ediciones de la antología *The Poets and Poetry of America* (que publicó poemas de Poe en los años 1842, 1847 y 1850), los números del *Saturday Museum* (periódico donde Poe también publicó algunos de sus versos) o los poemas que preparó el autor para el *Richmond Weekly Examiner* en 1849. Se recogen, en definitiva, las publicaciones de libros de poemas. Se han omitido igualmente la mayor parte de los ensayos y textos de miscelánea, así como las obras de autoría dudosa.

<sup>3</sup> Además de algunos ensayos y de la obra de miscelánea, en este listado se han omitido también algunos de los textos de ficción, considerados como tal por Mabbott y, por ende, incluidos en su selección. Estos son “Gaffy”, “An Old English Tale”, “Summer and Winter”, “The Folio Club”, “Autography”, “Instinct vs. Reason”, “Cabs”, “Philosophy of Furniture”, “Unsigned Contributions to the Public Ledger”, “Preface to Marginalia”, “Byron and Miss Chaworth”, “Some Secrets of the Magazine Prison-House”, “A Prediction”, “A Would-Be Chrichton”, “A Reviewer Reviewed” y “The Light House”. Algunos, como

## APÉNDICE II

\* *Tamerlane and Other Poems* (publicado bajo el pseudónimo “A Bostonian”), Boston, Calfin F. S. Thomas Printer, 1827.

\* *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems*, Baltimore, Hatch & Dunning, 1829 (el manuscrito de estos poemas es el llamado “*Wilmer*” *Manuscript Collection*, datado en 1828).

\* *Poems*, Nueva York, Elam Bliss, 1831.

- “Metzengerstein” (título alternativo, “The Horse-Shade”), *Saturday Courier*, enero 1832.

- “The Duc de l’Omelette”, *Saturday Courier*, marzo 1832.

- “A Tale of Jerusalem”, *Saturday Courier*, junio 1832.

- “Loss off Breath” (título original: “A Decided Loss”), *Saturday Courier*, noviembre 1832.

- “Bon-Bon” (título original: “The Bargain Lost”), *Saturday Courier*, diciembre 1832

- “Four Beasts in One (The Homo-Cameleopard)” (título original: “Epimanes”), *Southern Literary Messenger*, mayo 1833.

- “MS found in a Bottle”, *Baltimore Saturday Visiter*, octubre 1833.

- “The Assignation” (título original: “The Visionary”), *Godey’s Lady’s Book*, enero 1834.

- “Berenice”, *Southern Literary Messenger*, marzo 1835.

- “Morella”, *Southern Literary Messenger*, abril 1835.

- “Lionizing” (título original: “Lion-izing. A Tale”), *Southern Literary Messenger*, mayo 1835.

- “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall”, *Southern Literary Messenger*, junio 1835.

- “King Pest” (título original: “King Pest the First, a Tale Containing an Allegory”), *Southern Literary Messenger*, septiembre 1835.

---

“The Light House”, han sido excluidos porque están inacabados; otros, como “Preface to Marginalia”, se comentarán en otro apartado más adelante; tampoco se incluyen los textos más ensayísticos (como “Philosphy of Furniture” o “Autography”); finalmente, se prescinde también de los cuentos que no se conservaron (como “Gaffy” o “An Old English Tale”).

## APÉNDICE II

- “Shadow. A Parable” (título original: “Shadow. A Fable”), *Southern Literary Messenger*, septiembre 1835.
- ***Tales of the Folio Club***, colección de cuentos finalmente no editada (los cuentos fueron publicados por separado), 1832-1836.
- ***The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket***, publicado en parte en la *Southern Literary Messenger*, 1837.
- “Mystification” (título original: “Von Jung, the Mystific”), *American Monthly Magazine*, junio 1837.
- “Silence: a Fable” (título original: “Siope: a Fable”), *The Baltimore Book and New Year’s Present*, Baltimore, 1838.
- ***The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket***, publicado como novela, Nueva York, Harper & Brothers, 1838.
- “Ligeia”, *American Museum of Science. Literature, and the Arts*, Septiembre 1838.
- “How to Write a Blackwood Article” (títulos previos: “The Psyche Zenobia”; “The Signora Zenobia”), *American Museum of Science, Literature and the Arts*, noviembre 1838.
- “A Predicament” (título original: “The Scythe of Time”), *American Museum of Science, Literature and the Arts*, noviembre 1838. Mabbott lo considera parte de “How to Write a Blackwood Article”.
- “The Devil in the Belfry”, *Saturday Chronicle and Mirror of the Times*, mayo 1839.
- “The Man that Was Used Up”, *Burton’s Gentleman’s Magazine*, agosto 1839.
- “The Fall of the House of Usher”, *Burton’s Gentleman’s Magazine*, septiembre 1839.
- “William Wilson”, *The Gift: A Christmas and New Year’s Present for 1840*, Filadelfia, 1839.
- “The Conversation of Eiros and Charmion” (título alternativo: “The Destruction of the World”, *Burton’s Gentleman’s Magazine*, diciembre 1839.
- ***Tales of the Grotesque and the Arabesque***, 2 vols. Filadelfia, Lea and Blanchard, 1840.
- “Why the Little Frenchman wears his Hand in a Sling”, en *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, 1840.



## APÉNDICE II

- *The Journal of Julius Rodman*, novela inacabada, que empezó a ser publicada por entregas en el *Burton's Gentlemen's Magazine*, 1840.
- "The Business Man" (título original: "Peter Pendulum, the Business Man"), *Burton's Gentleman's Magazine*, febrero 1840.
- "The Man of the Crowd", *Burton's Gentleman's Magazine*, diciembre 1840; *The Casquet*, diciembre 1840.
- "The Murders in the Rue Morgue", *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, abril 1841.
- "A Descent into the Maelström", *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, mayo, 1841.
- "The Island of the Fay", *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, junio 1841.
- "The Colloquy of Monos and Una", *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, agosto, 1841.
- "Never Bet the Devil Your Head" (título original: "Never Bet Your Head: A Moral Tale", *Graham Lady's and Gentleman's Magazine*, septiembre 1841.
- "Eleonora", en *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1842*, Filadelfia, 1841.
- "Three Sundays in a Week" (título original: "A Sucession of Sundays"), *Saturday Evening Post*, noviembre 1841.
- "The Oval Portrait" (título original: "Life in Death"), *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, abril 1842.
- "The Masque of the Red Death" (título original: "The Masque of the Red Death. A Fantasy"), *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, mayo 1842.
- "The Pit and the Pendulum", en *Gift: A Christmas and New Year's Present for 1843*, Filadelfia, 1842.
- "The Domain of Arnheim" (título original: "The Landscape Garden"), *Ladies' Companion*, octubre 1842.
- *Phantasy Pieces*, segunda edición no publicada de *Tales of the Grotesque and Arabesque*, 1842.

## APÉNDICE II

- "The Mystery of Marie Rôget" (título original: "The Mystery of Marie Rôget: a sequel to 'The Murders in the Rue Morgue'"), *Snowden's Ladies' Companion*, noviembre-diciembre 1842 / febrero 1843.
- "The Tell-Tale Heart", *The Pioneer*, enero 1843.
- "The Gold-Bug", *Dollar Newspaper*, junio 1843.
- "The Black Cat", *United States Saturday Post*, agosto 1843.
- "Diddling Considered as One of the Exact Sciences" (título original: "Raising the Wind, or Diddling Considered as One of the Exact Sciences", *Saturday Courier*, octubre 1843.
- ***The Prose Romances of Edgar A. Poe***, Filadelfia, 1843.
- "The Elk" (título original: "Morning on the Wissahiccon"), en *The Opal: A Pure Gift for the Holy Days*, Nueva York, 1844.
- "The Spectacles", *Dollar Newspaper*, marzo 1844.
- "A Tale of the Ragged Mountains", *Godey's Lady's Book*, abril 1844.
- "The Balloon Hoax", *The Extra Sun*, abril 1844 y *Sunday Times* (Nueva York), abril 1844.
- "The Premature Burial", *Dollar Newspaper*, julio 1844.
- "Mesmeric Revelation", *Columbian Lady's and Gentleman's Magazine*, agosto 1844.
- "The Oblong Box", *Godey's Lady's Book*, septiembre 1844.
- "The Angel of the Odd" (título original: "The Angel of the Odd: An Extravagance"), *Columbian Lady's and Gentleman's Magazine*, octubre 1844.
- "«Thou art the Man»", *Godey's Lady's Book*, noviembre 1844.
- "The Literary Life of Thingum Bob, Esq.", *Southern Literary Messenger*, diciembre 1844.
- "The Purloined Letter", en *The Gift. A Christmas, New Year's and Birthday Present for 1845*, Nueva York, 1844.
- ***Tales***, Nueva York, Wiley and Putnam, 1845.
- \* *The Raven and Other Poems*, Nueva York, Wiley and Putman, 1845.
- "The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade", *Godey's Magazine and Lady's Book*, febrero 1845.
- "Some Words with a Mummy", *American Review: A Whig Journal*, abril 1845.

## APÉNDICE II

- “The Power of Words”, *United States Magazine and Democratic Review*, junio 1845.
- “The Imp of the Perverse”, *Graham’s Lady’s and Gentleman’s Magazine*, Julio 1845.
- “The System of Dr. Tarr and Professor Fether”, *Graham’s Lady’s and Gentleman’s Magazine*, noviembre 1845.
- “The Facts in the Case of M. Valdemar”, *American Review: A Whig Journal*, diciembre 1845.
- **J. Lorimer Graham** *Copy of Tales*, copia personal de Poe de sus *Tales*, con varias anotaciones y correcciones a lápiz de algunos de ellos; en esta copia personal Poe añadió también *The Raven and Other Poems*. Febrero, 1846.
- “The Philosophy of Composition”, *Graham’s Lady’s and Gentleman’s Magazine*, abril 1846<sup>4</sup>.
- “The Sphinx”, *Arthur’s Ladies Magazine*, noviembre 1846.
- “The Domain of Arnheim”, *Columbian Lady’s and Gentleman’s Magazine*, marzo 1847.
- “The Cask of Amontillado”, *Godey’s Magazine and Lady’s Book*, noviembre 1846.
- “Mellonta Tauta, and A Remarkable Letter”, *Godey’s Lady’s Book*, febrero, 1849.
- “Hop-Frog” (título original: “Hop-Frog, or the Eight Chained Orang-Outangs”), *The Flag of Our Union*, marzo 1849.
- “Von Kempelen and his Discovery”, *The Flag of Our Union*, abril 1849.
- “X-ing a Paragraph”, *The Flag of Our Union*, mayo 1849.
- “Landor’s Cottage. A Pendant to ‘The Domain of Arnheim’”, *Flag of Our Union*, junio 1849.
- **The Works of the Late Edgar Allan Poe, With Notices of His Life and Genius**, Nueva York, J. S. Redfield., 1850. Primera edición completa de las obras de Poe.

---

<sup>4</sup> He decidido añadir este breve ensayo, por su estrecha relación con uno de los poemas clave de Poe, “The Raven”, publicado en 1845.

### **APÉNDICE III.**

#### **EL SISTEMA EDUCATIVO INGLÉS EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX.**

#### **LA TRANSMISIÓN DE LOS CLÁSICOS POR VÍAS ACADÉMICAS**

(...) El genio inglés, tan rebelde como el nuestro a la disciplina académica, tomó de la antigüedad más bien los modelos vivos que la regla muerta. Fue allí casi siempre más profunda que en Francia la cultura clásica; pero aun en los más clásicos persistió el nativo vigor, el arranque genial y excéntrico (Menéndez Pelayo, 1962: 344).

Como señala David Skilton en su artículo “Schoolboy Latin and the Mid-Victorian Novelist: a Study in Reader Competence”, las referencias y citas clásicas que emplean los novelistas son un reflejo de su educación, que durante los siglos XVIII y XIX se construía sobre una sólida base en latín y griego. Estos autores, a su vez, se dirigen, consciente o inconscientemente, a un lector ideal con esa misma educación (excluyendo, consecuentemente, a todos los que, por diferentes motivos, estén fuera de ese sistema educativo, y no sepan interpretar las claves que se les está dando). Teniendo en cuenta este ineludible bagaje cultural de muchos escritores, la influencia que en ellos tenían los clásicos puede rastrearse de dos maneras: a partir de lo que escribían, o a partir de lo que estudiaban. A lo largo de esta tesis se ha prestado especial atención a lo primero, de donde se han extraído las diferentes lecturas que hicieron de los clásicos los escritores góticos (aunque en los apartados dedicados a las biografías se han mencionado también algunos de los volúmenes incluidos en sus bibliotecas personales, que han ayudado a corroborar en parte lo demostrado en los análisis de las obras). En este apéndice, en cambio, se procederá de forma inversa: se analizará la literatura clásica presente en el ambiente literario y cultural en el que vivían los escritores, esto es, los autores y textos que se transmitían por vías académicas en los siglos XVIII y XIX, lo

que dará una idea general del tipo de literatura clásica con que podía estar familiarizada entonces una persona instruida.

Para abordar este tema desde su contexto histórico, en este apéndice se ofrece, en primer lugar, una panorámica sobre el sistema educativo en Inglaterra y su evolución hasta los siglos XVIII y XIX<sup>1</sup>; este breve recorrido por la Historia de la educación permitirá observar cómo el lugar de los clásicos en los ámbitos académicos se va modificando según sean las circunstancias históricas y sociales, lo que afectará directamente a los *currícula* y, en consecuencia, al canon de autores griegos y latinos que se estudiaba en las instituciones académicas. En un segundo apartado, el análisis de esta situación en las universidades (concretamente en la de Oxford y en la de Cambridge) ofrecerá un ejemplo representativo de los géneros, autores y obras que más interesaban desde un punto de vista académico en los siglos XVIII y XIX. Se pretende conocer así de un modo general la base cultural con la que habitualmente contaban muchos escritores del Romanticismo; una erudición que a veces exponían en sus obras en forma de relación intertextual con la literatura clásica.

## 1.- EL SISTEMA EDUCATIVO INGLÉS

El grado de influencia de los clásicos en los siglos XVIII y XIX dependió, en gran medida, del peso que éstos tenían dentro del sistema educativo. El primer contacto con el mundo académico era la escuela, donde ya los clásicos desempeñaban un papel central. Sin embargo, no siempre se les dedicó el mismo grado de atención, y, como todavía ocurre en el siglo XXI, los *currícula* escolares y universitarios estaban sujetos a cambios de leyes y de intereses, así como a las diferentes decisiones políticas y administrativas. No obstante, el mayor o menor prestigio de los clásicos en estos ámbitos académicos es un baremo fiable de la importancia que éstos tenían en toda la sociedad. Para facilitar las referencias que se hagan a la educación inglesa, en este apartado se hará un breve resumen sobre el sistema educativo en Inglaterra y su evolución. El apartado está dividido en una sección dedicada a la enseñanza no

---

<sup>1</sup> Aunque son muchos los estudios sobre este tema en lengua inglesa, apenas hay trabajos en español que analicen el sistema educativo inglés. Se espera con este apéndice dar a conocer algunas ideas generales.

universitaria (1.1) y otra dedicada a la enseñanza universitaria (1.2), lo que dará una idea global de cómo funcionaba la educación, y qué lugar tenían en ella los clásicos grecolatinos.

### 1.1.- ENSEÑANZA NO UNIVERSITARIA

Durante el siglo XVIII en Inglaterra el sistema educativo todavía no estaba centralizado, de modo que muchas escuelas y universidades funcionaban en realidad como instituciones privadas que dependían, en gran medida, de ellas mismas (aunque en algunos casos contaban también con ciertas subvenciones).

Al igual que en el resto de Europa, desde la Edad Media la educación no universitaria en Inglaterra estuvo principalmente ligada a la Iglesia. Muchos niños eran educados en las llamadas *Parish schools* o “escuelas parroquiales”, mientras que las niñas eran instruidas en las labores del hogar. Otras escuelas unidas a la institución de la Iglesia eran las *Cathedral schools*, originariamente concebidas como pequeños seminarios para formar a los futuros sacerdotes<sup>2</sup>. Desde la época medieval existen también las *Grammar schools*, dedicadas fundamentalmente a la enseñanza de latín y griego, y, a veces, de matemáticas (aunque, naturalmente, fueron cambiando y ampliando su *currículum* con el paso de los siglos)<sup>3</sup>. Estas escuelas respondían a la alta demanda de lenguas clásicas (además de la enseñanza de la Biblia), fundamentales para participar en la vida pública. Tanto en las *Parish schools*, como en las *Cathedral schools* o en las *Grammars schools*, la educación era un privilegio de las clases sociales más altas, las únicas que podían permitirse pagar estas escuelas. En 1698 la *Society for the Promotion of Christian Knowledge* estableció las llamadas *Charity schools*, centros financiados con subvenciones privadas y regentados por el clero para educar a los hijos de los pobres (origen de las *Elementary schools*). Los hijos de las clases trabajadoras que tenían más recursos también podía acudir a las *Dame Schools*: la casa de una profesora que cuidaba a los niños durante el día y, en algunas ocasiones, les daba algo

---

<sup>2</sup> Algunas de las *Cathedral schools* pasaron a ser importantes universidades medievales; otras se quedaron como escuelas.

<sup>3</sup> En el siglo XXI siguen existiendo las *Grammar Schools*, escuelas de secundaria muy selectivas, que requieren un examen de acceso al final de la primaria.

de educación básica (leer, escribir, coser...)<sup>4</sup>. Finalmente, los hijos de los disidentes religiosos (los llamados *non-conformists*, es decir, cuáqueros, puritanos, presbiterianos, y, en general, todos los que estuvieran fuera de la Iglesia Anglicana) podían ir a las *Dissenting Academies* (a veces también denominadas *Congregational Schools*; solían ser semipúblicas). Algunas de estas academias comenzaron como centros ilegales con un único tutor, pero llegaron a ser incluso académicamente tan exigentes como algunas de las universidades más destacadas. Ofrecían generalmente un *currículum* moderno, donde se enseñaba ciencia, inglés y otras lenguas modernas.

Durante el siglo XVII surgieron las *Boarding Schools*, colegios internos privados a los que acudía la aristocracia, y que fue el origen de los que actualmente se conocen como *Public Schools*. Nótese que, en este caso, el término “public” no significa financiado por el estado, sino que se opone al tipo de educación que los hijos de los aristócratas podían tener en sus casas con un tutor privado; de modo que los *Public Schools* eran (y siguen siendo) colegios privados de élite con un coste muy elevado. El término “public” recogía también la idea de que estaba abierto a todo el mundo, sin discriminación social o religiosa (siempre y cuando se tuviera la capacidad económica suficiente para pagar las mensualidades). Curiosamente, al principio, las *Public Schools* se fundaron como escuelas para estudiantes locales de un bajo nivel adquisitivo, pero, a raíz de la Revolución Industrial, se reconstruyeron como internados para los hijos de la nueva burguesía. Además, las *Public Schools* eran una buena preparación para Oxford y Cambridge, donde la aristocracia completaba su formación. La primera lista oficial de *Public Schools* en Inglaterra fue redactada por la *Charity Commission* en 1818, y en ella se incluían los colegios de Eton, Winchester, Westminster, Harrow, Rugby, y Chaterhouse; más tarde, la *Public School Commission* (1861-1864) incluyó los colegios de Shrewsbury, St. Paul y Merchant Taylor (estos dos últimos en Londres). Desde entonces, estas nueve escuelas han sido conocidas como las *Nine Leading Public Schools*, y han constituido un punto de referencia para el resto. Actualmente, se denomina *Public School* a los colegios de secundaria que pertenecen a la *Headmaster Conference*, fundada en 1869 por Edward Thring. Junto a las *Public Schools*, en el siglo

---

<sup>4</sup> Las *Dame Schools* empezaron a desaparecer a partir de 1880, cuando se estableció la educación obligatoria.

XVII existían también las llamadas *Private Schools*, otro tipo de centro educativo que, al contrario que las *Grammar Schools*, no tenían subvenciones del estado<sup>5</sup>. La diferencia con respecto a las *Public Schools* es que las *Private Schools* eran escuelas de formación profesional, más enfocadas a la preparación para un determinado empleo (generalmente, negocios o comercio).

Durante el siglo XVIII se mantuvo en gran medida este tipo de sistema educativo, pero a finales de este siglo y principios del XIX se dan algunos cambios importantes. La industrialización cambia la organización de la sociedad, y surge una clase media cada vez más amplia que obliga a reestructurar el sistema educativo<sup>6</sup>. En primer lugar, las *Grammar Schools*, dedicadas casi íntegramente a la enseñanza de los clásicos, pierden su monopolio. Paralelamente, y para responder a la demanda de la nueva clase trabajadora, surgen en Inglaterra las *Mechanic Schools*, escuelas para la educación de adultos trabajadores donde se llevaba a cabo una labor de alfabetización básica (los alumnos aprendían a leer, a escribir y, a veces, algo de números). Para los hijos de la clase media-baja se abrieron las llamadas *Middle Schools* a partir de la década de 1840. Desde 1820 existían también las *Propriety schools* en ciudades como Cheltenham o Rossall; estas escuelas, generalmente, eran construidas y regentadas por accionistas, que luego tenían derecho a enviar allí a sus hijos. Las *Congregational Schools* seguían siendo unos importantes centros de formación para la clase trabajadora de los disidentes religiosos. Finalmente, para la clase social más baja fue decisiva la figura de Robert Raikes (1736-1811), un filántropo inglés que en 1780 abrió la *Sunday School* en Gloucester, un colegio abierto a niños pobres y trabajadores, que aprendían así el catecismo en su único día libre: el domingo. Estas escuelas fueron conocidas desde entonces como *Ragged Schools*. La acción altruista de Raikes, sin embargo, no se vio libre de críticas: mucha gente, y especialmente muchos parlamentarios, opinaban que los pobres no debían ser educados, pues era un esfuerzo que no llevaba a ningún tipo de

<sup>5</sup> Según Clarke (1986: 7), “the conventional dichotomy between the grammar school and the private school is false in that very few of the grammar schools, apart from the few of the richest foundations, survived on the strength of the endowment alone”.

<sup>6</sup> En la sección sobre la educación universitaria se hablará más detenidamente sobre la oposición entre la educación liberal, basada en la enseñanza de los clásicos, y la educación profesional o vocacional.



mejora. A lo largo del siglo XIX, el derecho a la educación avanzó paralelamente al derecho al voto, que se consiguió en 1832 con la *Reform Act*<sup>7</sup>.

La educación en Inglaterra durante el siglo XIX se vio afectada por tres hechos fundamentales: en primer lugar, las modificaciones de los *currícula*, que empezaron a introducir asignaturas más orientadas al mundo laboral, con la consiguiente reducción del número de horas dedicadas a las lenguas clásicas<sup>8</sup>; en segundo lugar, la distinción entre enseñanza primaria y secundaria, que hasta el momento no habían tenido una delimitación clara; por último, la promulgación de leyes y el nombramiento de comités, que logran poco a poco ir unificando una educación cada vez más dirigida desde el gobierno.

Una de las primeras acciones que llevó a cabo el gobierno durante el siglo XIX fue la promulgación de una *Education Act* en 1833, por la que se concedía una financiación a dos asociaciones: la *British and Foreign School Society* (compuesta por las *Non-conformist Churches*) y la *Nacional Society for Promoting the Education of the Poor in the Principles of the Established Church* (dirigida por la *Church of England*). Sin embargo, el gobierno sólo ofrecía apoyo económico, y todavía no intervenía ni en el *currículum* de las escuelas, ni en su administración y regencia. Más adelante, en 1870, se promulgó una nueva ley: la *Elementary Education Act*. Esta ley todavía no establecía una educación elemental obligatoria y gratuita, pero implicaba mucho más al gobierno en la dirección de las escuelas locales a través de la creación de *School Boards* (“Comité directivo de una escuela”), a la vez que comenzaba a marcar las fronteras entre la educación primaria y la secundaria. La ley que establece definitivamente la enseñanza secundaria es la *Education Act* de 1902. Paralelamente, y a lo largo de todo el siglo XIX, se realizaron varias inspecciones a cargo de comisiones designadas para ello. Las tres comisiones reales sobre las escuelas fueron la *Newcastle Commission on Elementary Schools* (1861), la *Clarendon Commission on the Nine Leading Public*

---

<sup>7</sup> La *Reform Act* de 1832 ampliaba el derecho al voto a todos los hombres que poseyeran más de 10 libras esterlinas.

<sup>8</sup> La aparición del inglés como asignatura, tanto de lengua como de literatura, también empezó a restar protagonismo al latín y al griego. Con respecto a las universidades, se verá más adelante el caso de las críticas que se publicaron en la *Edinburgh Review*, que tuvieron un gran impacto social.

*Schools* (1864) y la *Taunton Commission on All Other Secondary Schools* (1868)<sup>9</sup> (generalmente se las designaba por el nombre del presidente). En 1869 se creó una *Endowed Schools Commission* para los colegios concertados, y, además, desde comienzos de siglo se establecieron las *Charity Schools Commissions*.

El siglo XIX fue también el “gran siglo” para la educación privada. El nuevo tipo de *Public School* fue instaurado por Thomas Arnold, director de Rugby School. La educación propuesta por Arnold es una educación exclusiva, que pretende hacer de sus alumnos unos *gentlemen* en todos los aspectos. Arnold criticó duramente la falta de una enseñanza secundaria, y era partidario de una mayor intervención del gobierno en materias de educación.

En general, la presencia del latín y el griego en el *currículum* escolar durante el siglo XVIII y principios del XIX se entendía, fundamentalmente, como una cuestión de prestigio. Como se ha visto en varios lugares de esta tesis, en un principio la lengua de cultura era el latín, pero su identificación con el Imperialismo y con la Iglesia de Roma despertaba a veces cierta desconfianza; frente al latín, el griego resurge a partir del Romanticismo como una lengua exótica y vernácula, libre de todas estas connotaciones, y propia de un nivel social a veces incluso más elevado que el del latín<sup>10</sup>. Teniendo esto en cuenta, las dos lenguas clásicas eran asignaturas obligatorias y esperables en la educación de las clases altas. Éstas, en cuanto tenían oportunidad, hacían gala de sus conocimientos. Esta idea estaba muy asentada en toda Inglaterra, donde saber latín y griego (y dar cuenta de ello) se había convertido en un pasaporte social que hacía del latinista o del helenista un verdadero *gentleman*. Así se advierte en las charlas y reuniones de la alta sociedad, un ambiente en el que utilizar una cita griega o latina como parte de un discurso suponía la aceptación de esa persona en el círculo intelectual<sup>11</sup>. La cita, por otra parte, debía ser pronunciada con corrección; sobre todo considerando que la pronunciación del latín y el griego de una manera o de otra era un

<sup>9</sup> Vid. Stray (1998: 85-86).

<sup>10</sup> Stray (1998: 15): “If Rome claimed respect because of its universality, in an age of romantic particularism Greece asserted a superior status because it symbolized the power of the individual as a unique source of original value”.

<sup>11</sup> Harrison (2007b) ha estudiado el caso particular de la transmisión de Horacio como imagen del *gentleman* victoriano.

claro indicativo del colegio donde había estudiado el conferenciante<sup>12</sup>. Tal era el prestigio de los clásicos, que Sydney Smith sugirió, en broma, que los epitafios de las tumbas deberían estar escritos en griego, en latín o en inglés, según la categoría social del muerto<sup>13</sup>. Este prestigio, por otra parte, era potenciado por las universidades, que, como se verá en el próximo apartado, reservaba para la élite la educación liberal (es decir, la más humanística). El cuestionamiento de la aplicación práctica de estos conocimientos no se planteó hasta el siglo XIX; antes de esta época, el latín y el griego eran las materias básicas que debían aprenderse en la escuela, y que precedían cualquier otro conocimiento.

## 1.2.- ENSEÑANZA UNIVERSITARIA

A lo largo del siglo XIX, la Universidad inglesa fue experimentando una serie de cambios que la transformaron radicalmente, y la fueron acercando al sistema que se conoce hoy, a principios del siglo XXI. Hasta el siglo XVIII, la Universidad era un centro para la llamada “educación liberal”. En este contexto, el término “liberal” se refiere literalmente a la categoría social de “hombre libre” (en oposición a una categoría “servil”), pues sólo los hombres libres eran los que podían tener una educación superior. La educación liberal se apoyaba fundamentalmente en la enseñanza de los clásicos grecolatinos y las matemáticas, lo que acabó convirtiéndose en la base de la formación del “gentleman”.

El sentir general es que, como señaló J. S. Mill en 1867<sup>14</sup>, la Universidad “is not a place of professional education”<sup>15</sup>. Y, ciertamente, hasta el siglo XIX Universidad y mundo profesional se consideraron opuestos. Como indica Sanderson (1975: 4-5), la oposición de lo liberal frente a lo profesional implicaba también una oposición entre el norte y el sur (pues los ciudadanos del norte no se adaptaron bien al sistema educativo propuesto por las clases elitistas del sur), una oposición entre la élite y la clase media

<sup>12</sup> Un fenómeno parecido ha actuado también en la evolución de la lengua inglesa: muchas vocales cambiaron (se abrieron o se cerraron) debido al deseo de las clases sociales más altas por distinguirse en el habla del resto de la sociedad.

<sup>13</sup> *Vid.* Stray (1998: 74).

<sup>14</sup> En una conferencia inaugural pronunciada en la Universidad de St. Andrews.

<sup>15</sup> “No es un lugar para la educación profesional”.

(con una distancia social cada vez más patente) y, finalmente, una oposición entre letras y ciencias, pues, como se ha dicho, la base de la educación liberal eran los clásicos grecolatinos, mientras que las asignaturas de ciencias, a excepción de las matemáticas, se consideraban conocimientos más profesionales y menos “formativos”<sup>16</sup>.

La Revolución Industrial y el avance de la tecnología agudizan especialmente la oposición entre letras y ciencias en la Universidad. La introducción de carreras de ciencias implicaba una gran infraestructura (instalación de laboratorios, compra de equipos de trabajo, contrato de nuevos profesores con una nueva formación, etc.) y, en consecuencia, una inversión económica muy fuerte. Además, como señala Sandersons<sup>17</sup>, la incorporación de materias científicas suponía un cambio muy profundo en la esencia de la Universidad inglesa, más acostumbrada a la transmisión pasiva de conocimientos que a la investigación, la experimentación y la búsqueda de nuevos resultados. Las universidades de Cambridge y de Oxford (un dúo también llamado “Oxbridge” o “the ancient universities”) se resistieron especialmente a las reformas. Sin embargo, también las universidades dependían de los beneficios de la industria, de modo que poco a poco la Universidad fue incorporando nuevas carreras con un perfil profesional, acabando así con la tradición de una educación liberal y elitista. Las consecuencias son evidentes: los clásicos grecolatinos fueron perdiendo importancia, a la vez que veían reducido su espacio dentro del *currículum* universitario y, consiguientemente, del escolar.

Otra de las modificaciones importantes que se llevaron a cabo en la Universidad a lo largo del siglo XIX es su progresiva independencia de la Iglesia, y su mayor colaboración con el Estado. Tradicionalmente, el clero tenía una presencia importante en la Universidad, donde muchos de los alumnos se instruían para entrar en el

---

<sup>16</sup> “... Since science was elsewhere so closely wedded to technology and in turn to careers which the upper classes had no need and less desire to embrace, they continued to resist science vocationalism while tacitly and implicitly accepting that stemming from a liberal education. T. H. Huxley’s pleas for the acceptance of science as itself part of a liberal education, to break down the exclusive association of such education with the arts and pure mathematics, was an important bridge between the two traditions which in the 1870s were at their most divergent”.

<sup>17</sup> “The introduction of science also had other profound implications for the very functions of the university. The old liberal education ... was also very static. Accordingly the chief function of the university was seen very much in terms of transmitting a received body of knowledge, in teaching rather than in the creation of new subjects or areas of inquiry through research” (Sandersons, 1975: 6).

sacerdocio. Los mismos profesores eran clérigos, o pertenecían de algún modo a la Iglesia. Sin embargo, algunos centros universitarios, como el University College de Londres, empezaron a romper con esta tradición, y el sistema se fue secularizando progresivamente. Ya en la segunda mitad del siglo XIX se aceptaba la entrada de disidentes religiosos a la Universidad, algo que no era posible en siglos anteriores. En cuanto a la intervención del Estado, la Universidad siguió un proceso muy parecido al que se vivió en los colegios. A mediados del siglo XIX, el Estado comenzó a asumir responsabilidades con respecto a la educación y para ello decidió, en primer lugar, centralizar todo el sistema escolar y universitario. Paralelamente a las inspecciones llevadas a cabo en los colegios, se nombraron otras comisiones que examinaran las universidades. Así, desde 1850 hasta 1880, sucesivas comisiones y leyes fueron regulando y modificando la vida en la Universidad<sup>18</sup>.

Dos de las innovaciones más importantes que se introdujeron en la Universidad durante el siglo XIX fueron la unificación de un sistema de exámenes (llamados *tripos* en Cambridge, por metonimia con la silla de tres patas donde se sentaban los estudiantes que se presentaban al examen), y el paso de las pruebas orales a las pruebas escritas<sup>19</sup>. Los exámenes se hacían, generalmente, al final de los cursos de la licenciatura, que duraba cuatro años. Desde la Edad Media, y hasta el siglo XVIII, los conocimientos se valoraban a través de las *disputationes*, esto es, discusiones dialécticas entre el alumno y los profesores, que generalmente debatían en latín sobre algún tema de lógica. Estas discusiones se hacían en público, y los estudiantes ya graduados podían igualmente participar y desafiar al alumno examinado. Pero este sistema de exámenes se fue quedando obsoleto, y a partir del siglo XVIII empezaron a introducirse algunas reformas.

Aunque las dos universidades del binomio Oxbridge siguieron una evolución más o menos paralela<sup>20</sup>, lo cierto es que, por su orientación matemática, Cambridge se desvió antes que Oxford del sistema educativo medieval, e incorporó primero todas las

<sup>18</sup> Sobre las diferentes leyes y comisiones a lo largo del siglo XIX en Inglaterra, *vid.* Sandersons, 1975: 12-15.

<sup>19</sup> Sobre el sistema de exámenes durante los siglos XVIII y XIX en Inglaterra, *vid.* Stray (2005). Sobre la evolución de este sistema en Oxford a finales del siglo XIX, *vid.* Curthoys, en *The History of the University of Oxford* (1986, vol. 6: 339-374).

<sup>20</sup> Una explicación detallada sobre las diferencias entre el sistema de exámenes de Cambridge y el de Oxford puede encontrarse en Stray (2005).

innovaciones. Tal era el peso de las matemáticas en Cambridge que, en un principio, el examen principal era de esta asignatura, y sólo en 1822 este *tripos* se relegó a un segundo lugar. En Oxford ocurrió el caso contrario: el examen principal era de lenguas clásicas, y en un segundo lugar se incluyó un examen de matemáticas. En ambas universidades, la lengua académica era el latín, hasta que hacia 1750 dejó de utilizarse en los exámenes. Los exámenes orales, sin embargo, se mantuvieron tanto en Cambridge como en Oxford hasta el siglo XIX. Como se ha comentado anteriormente, los exámenes se hacían siempre al final de la licenciatura, pero también podía haber algunos exámenes intermedios, que eran especialmente frecuentes en el Trinity College de Dublín. El Trinity College, además, exigía un examen de entrada a la universidad, que no era necesario en las universidades británicas.

Ante las nuevas circunstancias de la Universidad, el sistema de exámenes empezó a modificarse desde la segunda mitad del siglo XVIII. El incremento del número de estudiantes, la falta de profesores y el deseo de establecer un sistema más justo e igualitario, donde todos los



Senate House (Cambridge)

estudiantes fueran examinados de los mismos conocimientos, llevó a una introducción progresiva de los exámenes escritos en la Universidad inglesa. La universidad modelo para estos cambios fue Cambridge<sup>21</sup>, a la que imitaron la Universidad de Oxford y el Trinity College de Dublín. A éstas les siguieron otras universidades británicas, que fueron asumiendo las innovaciones a lo largo de la década de 1820. Los exámenes de Cambridge se realizaban en el Senate House desde 1780. En Oxford, sin embargo, el

<sup>21</sup> En realidad, la primera universidad en toda Europa en la que está registrado algún tipo de examen escrito a lo largo de su historia es el Trinity College de Dublín, que registra algún ejemplo de la segunda mitad del siglo XVI (*vid.* Stray, 2005: 85).

sistema empieza a ser más serio a partir del *Public Examination Statute* de 1800. La publicación de otros “examination statutes” en 1830 impone definitivamente los exámenes escritos en la Universidad. Ya hacia 1850, y como resultado de las *Royal Commissions* que se estaban llevando a cabo, el sistema de exámenes se centraliza y surgen los “Local examinations”, a través de los cuales el control de los exámenes corresponde a cada distrito en particular. Como es natural, todos estos cambios y la instauración de un nuevo sistema de exámenes en la Universidad repercutieron inevitablemente en el *currículum* de los colegios, que tuvieron que adaptarse a los nuevos conocimientos exigidos en la educación superior.

En resumen, a lo largo del siglo XIX la Universidad se va democratizando. En primer lugar, la Iglesia deja de tener el monopolio absoluto sobre la educación superior; asimismo, las instituciones privadas van perdiendo poder, pues el gobierno empieza a centralizar todo el sistema; además, se incorporan nuevas carreras con orientación científica, ofreciendo así más posibilidades que la conocida como “educación liberal”; se abre también el acceso a todas las clases sociales; por último, a finales del siglo XIX, se permite a la mujer acceder a la educación universitaria, que se acerca a un público cada vez más amplio y variado.

## 2.- LOS CLÁSICOS EN EL SISTEMA EDUCATIVO

Hasta finales del siglo XVII la enseñanza del latín y del griego se hacía principalmente a través de los mismos textos clásicos, o por medio de antologías recopiladas con un objetivo didáctico. Estas obras no sólo se utilizaban para la enseñanza de la lengua, sino que también servían de base para otras asignaturas (matemáticas, historia, literatura, etc.). Pero los procedimientos didácticos empezaron a cambiar con la aparición de las gramáticas. Junto a ellas, los cuadernos de ejercicios y las antologías de textos eran las principales herramientas de aprendizaje del alumno (unas herramientas que seleccionaban autores y obras, configurando así poco a poco un canon académico de referencia). En el siglo XIX, además, el nacimiento de la Historia de la Literatura como nueva disciplina académica reconducirá los estudios de la literatura clásica hacia nuevas selecciones y clasificaciones.

En este apartado se analizará la situación de los clásicos en los *currícula* escolares (2.1), así como las tendencias generales en los *currícula* de las Universidades (2.2) de a) Oxford y de b) Cambridge. Aunque no se trata de hacer un estudio historiográfico exhaustivo de los autores y las obras estudiados, el resumen que aquí se presenta servirá para dar una idea sobre el lugar que ocupaban los clásicos en los planes de estudios, y el interés por determinados textos.

## 2.1.- LAS ESCUELAS

La primera gramática que se convirtió en texto oficial para las escuelas de Inglaterra fue la de William Lily, escrita en colaboración con John Colet y Erasmo de Róterdam en el siglo XVI<sup>22</sup>. Junto con esta gramática, los estudiantes utilizaban textos como los *Distica Catonis*, o las fábulas de Esopo, que, además de tener un nivel de dificultad especialmente adecuado para el aprendizaje del latín y el griego, respondían a las exigencias morales de la época.

Aunque cada escuela configuraba su propio *currículum*, pueden encontrarse ciertas generalidades en cuanto a los autores griegos y latinos que se estudiaban entonces. De acuerdo con Clarke (1959: 5-33), en lo que respecta al latín, el autor de teatro más estudiado era Terencio, y en concreto su obra *Andria*. Entre los poetas, destacaban Ovidio, Virgilio y Horacio; rara vez algunos colegios incluían a Marcial, Lucano, Séneca, Juvenal o Persio. Durante el siglo XVI la poesía era el género literario más prestigioso, pero no por ello se despreciaban otras obras, igualmente importantes. Entre los autores de prosa, Cicerón estaba presente en todos los *currícula*, y entre los historiadores se estudiaba a César y a Salustio; Livio entró comparativamente más tarde en el *currículum* escolar.

La enseñanza del griego, al contrario que la enseñanza del latín, estaba en un principio confinada a la Universidad, y sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVI comienza a instaurarse en los colegios. La primera escuela en tener un profesor de griego fue la *Public School* de St. Paul, en Londres. En los años 20 se introdujo también en el Eton College, de la mano de Sir Thomas Pope. En esta primera etapa de la

---

<sup>22</sup> Sobre los clásicos en la educación de los siglos XVI y XVII, *vid.* Clarke, 1959.



enseñanza del griego, y por lo menos hasta bien entrado el siglo XVIII, las gramáticas griegas se escribían en latín, al igual que las ediciones de autores griegos y las traducciones de clase, que normalmente se hacían de griego a latín. En general, el griego se estudiaba fundamentalmente para poder leer los textos antiguos, y no se trabajaba tanto la expresión oral y escrita como en el caso del latín, que era una lengua de comunicación académica. Además del Nuevo Testamento, los textos griegos más estudiados en el siglo XVI eran la *Tabula* de Cebes y las fábulas de Esopo. Asimismo, era frecuente traducir textos de Luciano, Demóstenes, Isócrates, Homero, Hesíodo y Jenofonte, cubriendo con ello los mismos géneros que se estudiaban en la literatura latina. Menandro desapareció del *currículum* escolar, y rara vez se mencionaban otros autores, como Eurípides, Plutarco, Heliodoro, Dioniso de Halicarnaso, Teognis o Focílides.

Durante el siglo XVII el nuevo sistema educativo se fue asentando y los clásicos ocuparon un lugar muy destacado. Se introduce la enseñanza de una nueva lengua clásica, el hebreo, y, más o menos, se siguen estudiando los mismos autores griegos y latinos que habían entrado en el canon escolar del siglo XVI (Cicerón, César, Terencio, Virgilio...). Como ocurría en el siglo XVI, cada escuela sigue teniendo su propio *currículum*, de modo que es muy difícil elaborar un listado común para todas. Hay, no obstante, algunos listados redactados por profesores y humanistas, en los que se sugieren obras y autores de obligada lectura<sup>23</sup>. Charles Hoole (1660) elaboró un programa en el que, además de los autores tradicionales, incluía a Juvenal, Persio, Lucano, Séneca, Marcial, Plinio el Joven y Quintiliano (en lo que respecta a la literatura latina), y a Hesíodo, Píndaro, Licofrón, Sófocles, Eurípides y Aristófanes (en cuanto a la literatura griega)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Vid. Clarke (1998: 37-38).

<sup>24</sup> Edward Phillips elaboró otro programa con autores raros o poco frecuentes, que en realidad no se llevó a cabo, y fue censurado por Samuel Johnson. En este programa incluye, con respecto a la literatura latina, las obras de agricultura de Catón, Varrón, Columela y Paladio, una gran parte de la *Historia Natural* de Plinio, Vitruvio, los *Strategemata* de Frontino, Lucrecio y Manilio. Para la literatura griega, se refiere a las obras de Hesíodo, Arato, *De Situ Orbis* de Dionisio, Opiano, Quinto de Esmirna, Apolonio de Rodas, Plutarco, Gemino de Rodas, Jenofonte, Eliano el Táctico, y Polieno. Para más información sobre los clásicos en los diferentes *currícula* escolares del siglo XVII, vid. Clarke (1959: 34-45).

Durante los siglos XVIII y XIX los estudios clásicos mantuvieron su prestigio, y, gracias a los avances tecnológicos aplicados a la imprenta, el material didáctico se multiplicó y se hizo más accesible. Sin embargo, como ya se ha visto, las exigencias del mundo moderno comenzaron a cuestionar la utilidad de los clásicos en el *currículum* escolar, donde su espacio se fue reduciendo cada vez más.

En la historia de la educación de los siglos XVI, XVII y XVIII, e incluso hasta ya avanzado el siglo XIX, gran parte del *currículum* escolar iba orientado a la expresión escrita y oral en las lenguas clásicas (fundamentalmente en latín, como ya se ha señalado). Algunas *Public Schools* elaboraron sus propias antologías de textos latinos escritos por los mismos alumnos. La mayoría de estos textos eran traducciones de versos en inglés, y sólo un pequeño porcentaje eran originales en latín. Desde 1730 y hasta 1750 se publicó en la Westminster School los *Lusus Westmonasterienses*, que recogían, entre otros textos, los prólogos y epílogos que los alumnos escribían en latín para las obras de Plauto y Terencio, representadas en el colegio tres días antes de Navidad. A mediados del siglo XVII (concretamente desde 1755), Eton le quitó la primacía a Westminster, y se hicieron famosas las llamadas *Musae Etonenses*. Tanto los *Lusus Westmonasterienses* como las *Musae Etonenses* son un pequeño ejemplo de un tipo de literatura muy valorada en Inglaterra, y dan muestra de la importancia que tenía en Inglaterra la traducción inversa para el aprendizaje de las lenguas clásicas. Este tipo de antologías no eran exclusivas de los colegios, sino que se elaboraban también en las universidades, o en otros círculos culturales. Un listado detallado de este tipo de publicaciones puede leerse en el artículo de Bradner, *A Finding List of Anglo-Latin Anthologies* (1929).

Por último, y sobre todo ya en el siglo XIX, surgió otra forma importante de transmisión de la literatura clásica: las representaciones teatrales de las escuelas y las universidades. Coincidiendo con un renovado interés por el drama hacia 1880, se multiplicó la producción de obras griegas en Oxford y en Cambridge. Stray (1998: 157-160) señala algunas de las obras que interesaban especialmente a los estudiantes, como *Áyax* de Sófocles (representada en 1882), las *Aves* de Aristófanes (1883), *Euménides* de Esquilo (1885) o *Ifigenia entre los Tauros* de Eurípides (1895).

## 2.2.- LAS UNIVERSIDADES

En lo que respecta a las universidades, y concretamente a los contenidos curriculares, durante el siglo XVIII se estudiaban las llamadas “Greek and Roman Antiquities”, retórica, lógica, moral y filosofía<sup>25</sup>. Se prestaba especial atención a la traducción al latín, tanto escrita como oral. En cuanto al canon de autores clásicos que se estudiaba en el siglo XVIII, es especialmente significativa la colección de libros del Christ Church<sup>26</sup>, uno de los *colleges* de Oxford, donde se observa un aumento del número de autores griegos, sobre todo en la segunda mitad de siglo. En esta época se utilizan también las antologías de autores griegos y latinos, que facilitan el estudio de estos autores. Desde 1720 a 1780 se mantiene constante el número de autores latinos leídos, entre los que destaca Cicerón y su obra *De Officiis*. Los clásicos, finalmente, también constituían una parte importante de las ciencias, donde las obras de Euclides eran el texto base para el estudio de las matemáticas.

A parte de estas generalidades, es necesario advertir que cada *college* decidía individualmente sobre su propio *currículum*, y que, por tanto, al igual que ocurría en la educación no universitaria, también en este caso es difícil hablar de un sistema común. A modo de ejemplo, se analizarán brevemente la situación de los estudios clásicos en los casos particulares de las universidades de Oxford y de Cambridge.

### A) UNIVERSIDAD DE OXFORD

Como ya se ha dicho, la Universidad de Oxford era (y es) especialmente fuerte en los estudios clásicos, frente a la Universidad de Cambridge, que destaca por los estudios en matemáticas. A raíz del *Examination Statute* del año 1800, una serie de asignaturas se reunieron bajo el título de *Literae Humaniores*. Según el *Dictionary of*

---

<sup>25</sup> “The subjects were grammar and ‘selected heads out of Greek and Roman Antiquities’; rhetoric (based on Aristotle, Cicero, Quintilian and Hermogenes); and, after the end of their first year, logic and moral philosophy, both on strictly Aristotelian lines. After the end of their second year they were to attend the first part of the lectures, primarily intended for BAs, of the Savilian professor of geometry and of the regius professor of Greek. This last was to lecture on Homer, Demosthenes, Isocrates, Euripides and others of the ‘modern ancient and classical authors’; these too were intended primarily for the BAs” (Sutherland, en Sutherland y Mitchell (ed.), *The History of the University of Oxford* (1986, vol. 5: 472).

<sup>26</sup> *Vid.* Quarrie, en Ashton (ed.) (1986, vol. 5: 493-506).

*Literary Terms and Literary Theory* de Cuddon (1992), la carrera de *Literae Humaniores* incluía teología, ética, retórica, lógica, matemáticas e historia natural, así como los principales clásicos grecolatinos, que eran su núcleo más fuerte. En 1807 la física y las matemáticas se separaron como un grupo aparte, con sus propios exámenes. Los exámenes, llamados *Greats*, se hacían al final de los cuatro años de las *Literae Humaniores*, pero en 1850 se introdujo un examen intermedio denominado *Moderations* o *Mods*. (nombre recibido a partir de los moderadores que los dirigían). A lo largo del siglo XIX se fueron introduciendo algunos cambios en el contenido de la carrera, y así, a partir de 1830 se incluyeron en el *currículum* las obras de historiadores griegos y latinos. Desde 1850 los exámenes finales se centraron fundamentalmente en filosofía y en historia (*History of the University of Oxford*, 1936, vol. 6: 534), por lo que la literatura clásica vio reducido su espacio en el *currículum*.

Poco a poco se fue así estableciendo la estructura de los *Greats*. A partir de 1872 se hacen algunas modificaciones en el examen de *Moderations*; por primera vez se estableció un corpus de autores para estudiar en el primer ciclo de la carrera. Según este corpus<sup>27</sup>, Homero, Virgilio, Demóstenes y Cicerón se hacen obligatorios; en referencia a la literatura griega, se elimina a Esquines y se añade a Teócrito; y, en cuanto a los autores latinos, se admiten también Propertio y Catulo.

Ante la importancia que Oxford otorgaba a los clásicos grecolatinos, en 1809 la *Edinburg Review* publicó un artículo que criticaba duramente su sistema educativo<sup>28</sup>. En este artículo, el escritor Sydney Smith arremetía contra los clásicos, señalándolos como una materia inútil y culpándolos de la menor atención que recibían las ciencias o la economía política. Estos ataques fueron respondidos por Edward Copleston, que salió en defensa de la educación liberal. Copleston adujo tres argumentos: en primer lugar, el estudio de los clásicos ayudaba a entender el gobierno civil. Además, el aprendizaje del latín, del griego y de la lógica implica una serie de habilidades cognitivas muy útiles para la vida diaria. Finalmente, Copleston afirma que los clásicos grecolatinos, al igual que el resto del conocimiento, son buenos por sí mismos, y que, por tanto, ennoblecen.

---

<sup>27</sup> El listado que se ofrece a continuación procede de *The History of the University of Oxford* (1986, vol. 7: 327).

<sup>28</sup> *Vid.* Sandersons (1975: 26-33).

El debate, muy comentado en todos los ámbitos académicos, demuestra la todavía importante referencia como “signo”, en el sentido que Waquet (1998) da a este término), y es, asimismo, el indicio de la ya comentada oposición entre la educación liberal y la llamada educación vocacional o profesional, que cada vez ganaba más terreno.

#### B) UNIVERSIDAD DE CAMBRIDGE

A lo largo de la historia, la Universidad de Cambridge ha demostrado unos intereses académicos muy diferentes a los de la Universidad de Oxford, y éste ha sido el motivo de que sus trayectorias también hayan divergido en algunas ocasiones<sup>29</sup>. El espíritu del sistema medieval que distinguía entre *trivium* (gramática, retórica y dialéctica o lógica) y *cuadrivium* (aritmética, astronomía, geometría y música) sobrevivió en Cambridge hasta mediados del siglo XVII. En los estatutos de 1570 se señalaba que durante cuatro años debía estudiarse retórica, dialéctica y filosofía, sin dar explicaciones mucho más detalladas sobre la licenciatura, y casi ignorando cualquier otra actividad de postgrado. La Biblia y Aristóteles eran la base de la educación, y se sobreentendía que la *Grammar School* ya había dado al alumno una base de latín, de retórica y de lógica. En un principio el mayor peso lo tenían las asignaturas que correspondían al medieval *trivium*, pero el *cuadrivium* también tenía su espacio en el *currículum* universitario, donde poco a poco fue ganando poder.

En el Renacimiento se cambiaron algunos contenidos del *currículum*. Terencio se convirtió en esta época en el dramaturgo latino favorito de la universidad, y así fue durante varios siglos. También ganaron importancia Cicerón y Quintiliano, y la retórica se alzó por encima de la lógica. Pero uno de los cambios más significativos fue el progresivo interés por el griego, que contó con prestigiosos profesores.

Durante los siglos XVI y XVII sucedieron varias reformas que, entre otras cosas, trataban de derribar la primacía de Aristóteles. Junto a los reconocidos profesores de latín y de griego, también empezaron a aparecer importantes nombres relacionados con

---

<sup>29</sup> Sobre la historia de la Universidad de Cambridge, *vid. The History of the University of Cambridge* (2004).

las asignaturas de ciencias. El prestigio de estas materias recibió un empuje definitivo gracias a la figura de Isaac Newton (1643-1727), alumno del Trinity, un *college* que igualmente adquirió entonces mucha fama<sup>30</sup>. Hacia mediados del siglo XVIII se estableció el *Senate House Examination*, que tenía un contenido fundamentalmente matemático (así que acabó llamándose el *Mathematical Tripos*). Esto, sin duda, constituyó el triunfo definitivo de las ciencias dentro del sistema académico de Cambridge.

Al igual que ocurrió en Oxford con respecto a los estudios clásicos, los privilegios que Cambridge concedía a las carreras científicas también fueron objeto de crítica de la *Edinburg Review*. En 1835, Sir William Hamilton escribió en esta revista un artículo titulado “On the Study of Mathematics”, en el que decía que no había ninguna prueba de que las matemáticas fuera un ejercicio mental abstracto mejor que otra ciencia, y dudaba sobre la verdadera aplicación práctica de esta asignatura; asimismo, advertía que la base de las matemáticas era la filosofía (una materia en la que la Universidad de Edimburgo era especialmente fuerte), y que no podía prescindir de ella. Hamilton fue respondido por Whewell, que se defendió señalando los progresos que se habían obtenido gracias a las matemáticas, la cual, afirma, está muy lejos de ser una ciencia especulativa como la filosofía.

Como ya se comentó anteriormente, el *Classical Tripos* no se estableció hasta la primera mitad del siglo XIX<sup>31</sup>. Este examen, además, sólo era voluntario, pero exigía haber superado previamente todos los niveles del *Mathematical Tripos*. En 1849 se permitió que el alumno se presentara a examen de clásicas sólo con la primera parte del *Mathematical Tripos*. Poco a poco, los clásicos grecolatinos van adquiriendo de nuevo los mismos derechos que otras asignaturas. Ya a finales del siglo XIX, es importante señalar la presencia de varios insignes profesores clasicistas que trabajaron en Cambridge, como A. E. Housman (1859-1936), Richard Claverhouse Jebb (1841-1905) o Henry Jackson (1839-1921)<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Anterior a Newton, destacó también el matemático Isaac Barrow (1630-1677).

<sup>31</sup> Lo mismo ocurrió con Derecho, que no tuvo obligación de examen hasta 1858.

<sup>32</sup> Vid. capítulo 7 (“Classics, Law and History”), apartado “A. E. Housman and the Classics”, en *A History of the University of Cambridge* (2004, vol. 4: 211-216).

### 3.- LOS CLÁSICOS EN PROCESO DE ADAPTACIÓN A LOS CAMBIOS

A lo largo de este apéndice ha quedado de manifiesto que la enseñanza de los clásicos, y, por ende, el canon literario que de ellos se presenta en las instituciones académicas, no es en absoluto un concepto estático e inamovible, sino que se ve modificado según sean las circunstancias históricas y sociales que determinen la realidad del sistema educativo. Resulta significativo, por tanto, tener en cuenta este contexto cultural a la hora de hacer un estudio comparativo que implique una relación intertextual con la literatura clásica, pues los mismos autores que en un momento fueron centrales dentro del canon, pueden volverse marginales con el paso de los siglos.

Los siglos XVIII y XIX son siglos de cambios muy profundos en la estructura social, y corresponden igualmente a un momento de transformación de la educación, que poco a poco irá sentando las bases del sistema vigente en el siglo XXI. Durante este proceso de cambio se observa, en primer lugar, una democratización de la educación (facilitada en parte por la imprenta), que antes era casi exclusivamente un privilegio de las clases más altas. La Revolución Industrial, además, favorece la proliferación de las carreras más profesionales, con la consiguiente reducción de las materias humanísticas dentro del *currículum* académico (entre ellas, las lenguas clásicas). La reivindicación de la validez de las lenguas vernáculas, así como la aparición de las primeras filologías modernas en el siglo XIX, va también limitando el uso del latín como lengua vehicular en ámbitos académicos (aunque la traducción inversa sigue siendo una práctica habitual y recomendada); el griego, en cambio, gana admiradores, pero no llega a estudiarse como una lengua para la comunicación. No obstante, en Inglaterra, tanto el latín como el griego funcionan como un importante signo de prestigio social, lo que ayuda en gran medida a mantener el estudio de los clásicos dentro del *currículum* escolar y universitario. Este prestigio, además, es uno de los motivos que se reflejan en la literatura de la época, y en algunos casos no cabe duda de que determina la relación intertextual de algunas obras inglesas con la literatura clásica.

Se ha señalado también en este apéndice la importancia que tuvo en cuanto a metodología didáctica la aparición de las primeras gramáticas en el siglo XVI, así como el nacimiento de una nueva disciplina en el siglo XIX: la Historia de la Literatura. Sin

### APÉNDICE III

duda, ambos hechos fueron igualmente muy significativos en lo que respecta a la enseñanza de los clásicos y a la elaboración de un canon académico. Dentro de este canon, las escuelas centraban la atención sobre todo en historiadores y poetas de la literatura latina, además de Terencio (por quien parecía haber cierta preferencia), Cicerón, y los *Distica Catonis*. También en la literatura griega se incluía a poetas, historiadores y oradores, junto con las fabulas de Esopo y el Nuevo Testamento. Estas elecciones, que parecen tener cambios poco significativos hasta el siglo XIX, responden a un interés formativo en historia y cultura clásica, pero también en moral y religión (campos en los que los clásicos seguían teniendo un peso importante).

Un aspecto relevante que se ha puesto de manifiesto en este apéndice es el hecho de que la educación inglesa se caracteriza fundamentalmente por la descentralización de los *currícula*, que apenas entraba en el marco de actuación del gobierno. En última instancia, el contenido de las asignaturas dependía individualmente de cada escuela o de cada universidad, por lo que resulta difícil elaborar un listado común de autores y obras recomendados. Esto se observa especialmente en el caso de las universidades: es evidente que el canon de literatura clásica que se estudia es considerablemente mayor que el que se aprende en las escuelas, pero, dentro de esto, cada universidad (e incluso cada *college*) tiene sus particularidades. Así, frente al *currículum* de la Universidad de Oxford, claramente determinado por los estudios clásicos, la Universidad de Cambridge se ha centrado tradicionalmente en un *currículum* más matemático. Estas opciones con respecto a los clásicos grecolatinos no se vieron libres de críticas, y los debates sobre su inclusión o exclusión de los *currícula* universitarios demuestran que todavía no había acuerdos sobre un tema que, como se comentó al principio de este apéndice, estaba en pleno proceso de cambio.





## APÉNDICE IV

### EL SISTEMA EDUCATIVO Y LOS CLÁSICOS EN LAS OBRAS DE GEORGE ELIOT. RECREACIÓN LITERARIA DE UN FENÓMENO HISTÓRICO

Como dejan ver los numerosos estudios sobre el tema, y como ha podido comprobarse en el capítulo correspondiente, los clásicos grecolatinos tienen una presencia importante en toda la obra de George Eliot; pero la recreación literaria de los clásicos no es sólo una particularidad de esta escritora, sino que responde a un interés general en la época, fomentado desde la escuela y reflejado en todas las artes. A lo largo de la historia cultural de Inglaterra los clásicos han tenido un gran prestigio, y durante el siglo XIX fueron la base de la educación<sup>1</sup>. Muy en la línea realista de George Eliot, tanto *The Mill on the Floss*, como *The Lifted Veil* constituyen un fidedigno documento literario donde quedan trazadas algunas de las circunstancias sociales y culturales que determinaron el lugar del latín y el griego en el sistema educativo. El problema es complejo, polémico y a veces abarca perspectivas opuestas; no obstante, un estudio comparativo de *The Mill on the Floss* y *The Lifted Veil*, las dos obras de George Eliot que han sido analizadas en esta tesis, puede dar una visión bastante completa de la opinión de la autora al respecto.

Para estudiar el papel de los clásicos en la educación, se analizará, en primer lugar, el planteamiento general del tema en las novela de Eliot. A continuación, se describirán las tres principales tensiones en torno a las cuales se desarrolla este tema: el latín frente al griego, lo intelectual frente a lo práctico y la educación masculina frente a la educación femenina. Finalmente, y después de este análisis, se podrá estudiar la actitud de la autora ante el debate de la educación, tal y como se refleja en su novela. A lo largo de estos apartados se seguirán igualmente algunas de las ideas que defiende

---

<sup>1</sup> Vid. apéndice I.

François Waquet en su obra *Le latin ou L'empire d'un signe: XVIe-XXe Siècle* (1998); se demostrará así que, en la cuestión educativa, el latín y el griego eran mucho más que sistemas lingüísticos.

## 1.- LOS CLÁSICOS Y LA EDUCACIÓN

‘I can’t think why anybody should learn Latin’, said Tom. ‘It’s no good’  
‘It’s part of the education of a gentleman’, said Philip. ‘All gentlemen  
learn the same things’<sup>2</sup> (Eliot, 1985: 236).

Esta charla entre Tom y Philip es muy ilustrativa de la idea general que había sobre los clásicos en el siglo XIX. Como defiende acertadamente Waquet (1998: 319-323), a lo largo de la historia universal el latín ha sido más que una lengua: ha constituido un importantísimo signo que, según la época y la sociedad, y una vez que dejó de servir como sistema de comunicación, se ha empleado como distintivo del clero y de la literatura científica, como instrumento de poder, como elemento unificador, o para reflejar un ideal universalista. En el caso de Inglaterra, y durante el siglo XIX, los clásicos fueron la base de la educación, además de un distintivo de la élite social. Philip tenía razón: el estudio del latín y del griego era un pasaporte social, una seña de identidad del verdadero “gentleman”. Pero lo cierto es que este elitismo (que había comenzado por lo menos un siglo antes) no siempre reflejaba un conocimiento profundo de las lenguas clásicas: proliferaban las traducciones (ante la cada vez menor capacidad del público para leer en griego o en latín), apenas había una pronunciación unificada (a pesar de los intentos que hizo en su momento Erasmo de Róterdam) y la comprensión oral también era bastante mediocre<sup>3</sup>. No obstante, quizá esto era lo de menos, pues, como señala Waquet (1998: 246-272), y como Philip confirma en la novela de Eliot, el latín era un muy destacado símbolo de poder social.

<sup>2</sup> “‘No sé por qué hay que estudiar latín’, dijo Tom. ‘No sirve para nada’.

‘Forma parte de la educación de un caballero’, contestó Philip. ‘Todos los caballeros aprenden las mismas cosas’” (Eliot, 2004: 214).

<sup>3</sup> Waquet data estos cambios sociales y educativos hacia el último tercio del siglo XVIII (Waquet, 1998: 215).

La situación de prestigio que entrañaban las lenguas clásicas se percibe desde el principio de *The Mill on the Floss*, cuando el señor Riley, consejero del señor Tulliver, recomienda al clérigo Stelling como tutor de Tom por el único hecho de que “he believed Mr. Stelling to be an excellent classic”<sup>4</sup> (Eliot, 1985: 75). En las clases del señor Stelling, Tom se dedica al estudio de la gramática latina; pero el muchacho encuentra este aprendizaje lento y tedioso, lo que no favorece en absoluto su interés por el latín. En la novela se recrean algunas de estas clases de latín, dedicadas al estudio de la gramática y el vocabulario. En una de las escenas, en la que Maggie pregunta la lección a su hermano (Eliot, 1985: 218-219), se muestran los métodos de estudio que emplea Tom, basados en el aprendizaje memorístico, donde se presta poca atención al contenido y el alumno apenas reflexiona sobre lo que estudia. Pero, además de este costoso sistema de memorización, Tom tiene que enfrentarse con los métodos didácticos de Stelling. El clérigo muestra poca confianza en su alumno, y en seguida opta por la severidad:

He [Mr. Stelling] very soon set down poor Tom as a thoroughly stupid lad, for though by hard labour he could get particular declensions into his brain, anything so abstract as the relation between cases and terminations could by no means get such a lodgement there as to enable him to recognize a chance genitive or dative<sup>5</sup> (Eliot, 1985: 207-208).

La figura de Mr. Stelling como maestro se percibe como amenazante, y así lo vive también Tom, que, aturdido por los métodos didácticos de Mr. Stelling, reza para que termine su tortura:

But one day when he had broken down for the fifth time in the supines of the third conjugation, and Mr. Stelling ... had lectured him

---

<sup>4</sup> “Creía que Stelling era un excelente clasicista” (Eliot, 2004: 40).

<sup>5</sup> “No tardó en catalogar a Tom como un muchacho completamente tonto, ya que, si bien mediante arduo trabajo, podía llegar a meterle alguna declinación en la cabeza, era imposible inculcarle algo tan abstracto como la relación entre los casos y las terminaciones para que pudiera reconocer un posible genitivo o un dativo” (Eliot, 2004: 184-185).

very seriously, pointing out that if he failed to seize the present golden opportunity of learning supines, he would have to regret it when he became a man, Tom, more miserable than usual, determined to try his sole resource; and that evening, after his usual form of prayer for his parents and ‘little sister’ ... he added, in the same low whisper, ‘and please to make me always remember Latin’. He paused a little to consider how he should pray about Euclid ... But at last he added, ‘And make Mr. Stelling say I shan’t do Euclid any more. Amen’<sup>6</sup> (Eliot, 1985: 210-211).

Ante las dificultades de aprendizaje de Tom, el clérigo no duda en saturarlo con ejercicios, que espera que acaben con su ignorancia. El narrador, por su parte, no puede evitar ironizar sobre estos métodos tan absurdos como ineficaces: “I say nothing against Mr. Stelling’s theory”, afirma; “if we are to have one regimen for all minds, his seems to me as good as any other. I only know it turned out as uncomfortably for Tom Tulliver as if he had been plied with cheese in order to remedy a gastric weakness which prevented him from digesting it”<sup>7</sup> (Eliot, 1985: 208-209).

Es especialmente significativo el papel de Virgilio en los métodos de enseñanza del señor Stelling. El poeta de Mantua es el castigo que les espera a los muchachos cuando se muestran demasiado lentos en entender la lección: “if they [the boys] were slow, the thumb-screw must be tightened, the exercises must be insisted on with increased severity, and a page of Virgil be awarded as a penalty, to encourage and stimulate a too languid inclination to Latin verse”<sup>8</sup> (Eliot, 1985: 243). A veces, los versos de Virgilio

---

<sup>6</sup> “Sin embargo, un día, cuando fracasó por quinta vez con los supinos de la tercera conjugación y el señor Stelling (...) lo amonestó severamente diciendo que si desperdiciaba la oportunidad de oro que se le ofrecía de aprender los supinos lo lamentaría de mayor, Tom, más abatido que de costumbre, se decidió a probar aquel único recurso, y aquella noche, tras los habituales rezos por sus padres y ‘su hermanita’ (...), añadió con el mismo murmullo: ‘Y, por favor, ayúdame a recordar siempre el latín’. Hizo una pausa para pensar si debía rogar también por Euclides (...). Pero, al final, añadió: ‘Y haz que el señor Stelling diga que no debo seguir con Euclides. Amén’” (Eliot, 2004: 188).

<sup>7</sup> “Nada tengo que decir contra la teoría del señor Stelling: si todos debemos recibir la misma educación, su tesis me parece tan buena como cualquier otra. Sólo sé que resultó tan incómoda para Tom Tulliver como si lo hubieran cebado con queso para remediar una deficiencia gástrica que le impidiera digerirlo” (Eliot, 2004: 185-186).

<sup>8</sup> “Si eran algo lerdos, no quedaba más remedio que apretar la empulgura e insistir con mayor severidad en los ejercicios y castigar con una página de Virgilio para fomentar y estimular una inclinación demasiado tibia por el verso latino” (Eliot, 2004: 222).

son también el castigo que reciben por un mal comportamiento: “to slam doors within the hearing of Mrs. Stelling, who was probable not far off, was an offence only to be wiped out by twenty lines of Virgil”<sup>9</sup> (Eliot, 1985: 247-248). Tom, al final, ve en Virgilio un objeto de odio más que de disfrute y, como reacción, acaba por aborrecer al poeta latino y todo lo que él representa.

Aparentemente, y por lo dicho hasta el momento, Eliot describe una situación poco favorable a los clásicos, y, especialmente, al latín. A los ojos de Tom, el latín es una lengua más rancia que culta, cuyo estudio carece de sentido. Sin embargo, una lectura más profunda enseguida revela que la crítica de Eliot se dirige, en realidad, hacia el sistema educativo más que hacia el estudio de la cultura clásica. La autora pone en evidencia el fracaso de los métodos del señor Stelling, así como lo antididáctico de su enseñanza. Los clásicos, a los que George Eliot admiraba, son, en su novela, más víctimas que verdugos. Y este hecho se observa en lo que constituirá el segundo tema de este estudio: el contraste que se plantea entre el latín y el griego<sup>10</sup>.

### 1.1.- LATÍN FRENTE A GRIEGO

El personaje de Philip introduce en la novela el mundo de Grecia, que desde el primer momento resulta mucho más atractivo que el árido latín:

‘There are some lessons I’m very fond of. I’m very fond of Greek history, and everything about the Greeks. I should like to have been a Greek and fought the Persians, and then have come home and have written tragedies, or else have been listened to by everybody for my wisdom, like Socrates, and have died a grand death’ ...

‘Why, were the Greeks great fighters?’, said Tom, who saw a vista in this direction ...

‘Oh, there are very fine stories of that sort about the Greeks ...’

<sup>9</sup> “Cerrar las puertas de golpe cerca de la señora Stelling, que probablemente no se encontraba muy lejos, constituía una infracción castigada con veinte líneas de Virgilio” (Eliot, 2004: 227).

<sup>10</sup> McClure (1993: 155), sin embargo, tiene una opinión diferente; según su artículo “We can see in Eliot’s portrayal of classical education in her novels an implicit critique of classical education in general”. Debe tenerse en cuenta, no obstante, que en su artículo McClure se basa exclusivamente en *Middlemarch* y *Romola*, y no ha considerado otros relatos como los que aquí comentamos.

‘Oh, what a fun!’ said Tom, jumping away from the table and stamping first with one leg and then the other. ‘I say, can you tell me all about those stories? Because I shan’t learn Greek, you know... Shall I?’ he added, pausing in his stamping with a sudden alarm, lest the contrary might be possible. ‘Does every gentleman learn Greek? ...Will Mr. Stelling make me begin with it, do you think?’

‘No, I should think not –very likely not’, said Philip<sup>11</sup> (Eliot, 1985: 236-237).

Las historias de griegos que Philip cuenta a Tom son un motivo de unión entre los dos muchachos, a pesar de la hostilidad que, por motivos familiares, se levanta a veces entre ellos. Las narraciones de Philip despiertan el interés de Tom y la admiración por su compañero. En todos los sentidos, Grecia se presenta como un mundo más amable que el romano (una oposición que, como se ha ido viendo a lo largo de esta tesis, está presente de una forma global en el siglo XIX y, por ende, en la literatura gótica).

Grecia funciona en la novela como contrapunto de Roma. Lo griego se presenta a Tom como un entretenimiento, una cultura que merece la pena conocer y que es interesante en sí misma. No le exige nada por encima de sus posibilidades, ni se emplea como castigo. Aparece, en definitiva, como un conocimiento que, más allá de su aplicación práctica, resulta gratificante. El latín, sin embargo, no ofrece ningún atractivo a Tom, que pierde todo el interés por los clásicos. Como observa el narrador ya avanzada la novela, “For Tom had never desired success in this field of enterprise [the classics], and for getting a fine flourishing growth of stupidity, there is nothing like

---

<sup>11</sup> “‘Algunas lecciones me gustan mucho. Me gusta mucho la historia de Grecia y todo lo relacionado con los griegos. Me habría gustado ser griego y luchar contra los persas, regresar a mi país y escribir tragedias, o que me escuchara todo el mundo por mi sabiduría, como a Sócrates, y morir gloriosamente. (...)’.

‘¡Vaya! ¿Los griegos fueron grandes guerreros?’, preguntó Tom, al que la noticia abría nuevas perspectivas. (...)’

‘¡Oh!, los griegos tienen muchas historias de ésas (...)’.

‘¡Oh, qué divertido!’, exclamó Tom, alejándose de un brinco de la mesa y golpeando el suelo con uno y otro pie. ‘Oye, ¿podrías contarme cosas así? Porque yo no voy a aprender griego, sabes... ¿o sí?’, añadió, dejando de saltar alarmado, no fuera a estar equivocado. ‘¿Los caballeros tienen que aprender griego?... ¿Crees que el señor Stelling me hará estudiar griego?’

‘No, creo que no. Seguro que no’, contestó Philip” (Eliot, 2004: 215).

pouring out on a mind a good amount of subjects in which it feels no interest”<sup>12</sup> (Eliot, 1985: 405).

El interés por Grecia responde en parte al *Greek Revival*, que surgió en Inglaterra motivado por los nuevos descubrimientos arqueológicos y por experiencias como el *Grand Tour*, rito de iniciación para todo joven aristócrata que se preciara. Además, la guerra de la Independencia frente al Imperio Otomano hizo de Grecia todo un símbolo de libertad literaria y política, frente al régimen dictatorial representado por Roma. Pero, volviendo a la novela de Eliot, y al margen de las diferencias sociales que pudieran establecerse entre el latín y el griego, el efecto opuesto que las dos lenguas tienen en Tom confirma lo que se señalaba anteriormente: no es tedioso el contenido, sino el método de enseñanza, y el mismo alumno que muestra apatía por un tema, puede mostrar entusiasmo si es motivado correctamente<sup>13</sup>.

## 1.2.- LO INTELECTUAL FRENTE A LO PRÁCTICO

Otra de las tensiones presentes en *The Mill on the Floss* con respecto a los clásicos es la que se establece entre el reconocimiento intelectual de éstos y su aplicación práctica. Este tema se pone de manifiesto especialmente cuando Tom acude a su tío, el señor Dean, para buscar trabajo. Aunque el señor Tulliver había insistido en que Tom estudiara lenguas clásicas con Stelling, lo cierto es que Tom no sólo no encuentra la utilidad al latín, sino que, aun en el caso de que la tuviera, ni siquiera le gustaría emplear sus conocimientos de latín en un trabajo, y así se lo comenta a su tío:

‘Well’, he said at last in rather a cold, sardonic tone, ‘you’ve had three years at these things –you must be pretty strong in ’em. Hadn’t you better take up some line where they’ll come in handy?’

Tom coloured and burst out with new energy, ‘I’d rather not have any employment of that sort, uncle. I don’t like Latin and those things.

<sup>12</sup> “Lo cierto era que Tom nunca había deseado alcanzar el éxito en ese terreno: y para obtener una buena cosecha de estupidez, no hay nada como sembrar en un cerebro una serie de asuntos que no le interesen” (Eliot, 2004: 394).

<sup>13</sup> “In all her description of Tom’s experience, Eliot never says that study of the classics is bad, only that it is inappropriate when misapplied” (Robertson, 1997: 42).



I don't know what I could do with them unless I went as usher in a school, and I don't know them well enough for that; besides, I would as soon carry a pair of panniers. I don't want to be that sort of person. I should like to enter into some business where I can get on —a manly business, where I should have to look after things and get credit for what I did. And I shall want to keep my mother and sister'<sup>14</sup> (Eliot, 1985: 313).

El señor Dean está absolutamente de acuerdo con su sobrino: el latín no le servirá a Tom para entrar en el mundo de los negocios, y olvidarlo no supondría para el muchacho la menor pérdida:

‘... Your poor father went the wrong way to work in giving you an education. It wasn't my business, and I didn't interfere, but it is as I thought it would be. You've had a sort of learning that's all very well for a young fellow like our Mr. Stephen Guest, who'll have nothing to do but sign cheques all his life, and may as well have Latin inside his head as any other sort of stuffing’

‘But, uncle’, said Tom earnestly, ‘I don't see why the Latin need hinder me from getting on in business: I shall soon forget it all —it makes no difference to me. I had to do my lessons at school, but I always thought they'd never be of any use to me afterwards —I didn't care about them’.

‘Ay, ay, that's all very well’, said Mr. Deane, ‘but it doesn't alter what I was going to say. Your Latin and rigamarole may soon dry of you, but you'll be but a bare stick, after that. Besides, it's whitened your hands and taken the rough work out of you. And what do you

---

<sup>14</sup> “‘Bien’, dijo finalmente, con un tono frío y algo sardónico. ‘Has dedicado tres años a estas cosas, debes de saber mucho. ¿No crees que sería mejor que buscaras algo relacionado con ellas?’

Tom se sonrojó y exclamó con nueva energía: ‘Preferiría que el trabajo no estuviera relacionado con eso, tío. No me gusta el latín ni esas cosas. No sé para qué me servirán, como no sea para hacer de profesor ayudante en un colegio, y ni siquiera las conozco lo bastante bien para ello: además, antes preferiría ser chico de los recados, no me gusta convertirme en esa clase de persona. Me gustaría entrar en un negocio en el que pudiera progresar, un trabajo de hombres en el que tuviera que cuidar cosas y labrarme una reputación. Y desearía cuidar de mi madre y de mi hermana’” (Eliot, 2004: 297).

know? Why, you know nothing about book-keeping, to begin with, and not so much of reckoning as a common shopman. You'll have to begin at a low round of the ladder, let me tell you, if you mean to get on in life. It's no use forgetting the education your father's been paying for, if you don't give yourself a new un'<sup>15</sup> (Eliot, 1985: 314-315).

Las divisiones que hacen Tom y su tío entre lo intelectual y lo práctico reflejan los cambios sociales que se experimentaron durante el siglo XIX: en la era de la revolución industrial se vio la necesidad de una mayor especialización laboral de los trabajadores, lo que supuso que en determinados sectores la formación de los empleados se centrara en el aprendizaje de ciertos conocimientos, descuidando otros que no estuvieran directamente relacionados con el trabajo que se iba a realizar. Esta realidad fue la que llevó en muchos casos a un enfrentamiento entre el conocimiento intelectual y el práctico, que se sentían como incompatibles (un razonamiento que parece seguir teniendo vigencia en el siglo XXI)<sup>16</sup>. Pero estas mismas conversaciones entre Tom y su tío reflejan también la otra cara de las lenguas clásicas y su consideración social: el elitismo, tan deseado por Mr. Tulliver y por tantos otros granjeros y trabajadores de clase más baja, que ven en el latín las posibilidades de ascender socialmente. De nuevo, la ficción confirma aquí lo señalado por Waquet:

---

<sup>15</sup> “(...) Tu padre se equivocó al darte educación. No era asunto mío y no me metí, pero ha sucedido lo que yo pensaba: lo que has aprendido está muy bien para un joven como Stephen Guest, que no hará otra cosa en su vida que firmar cheques y puede tener la cabeza rellena de latín o de cualquier otra cosa’.

‘Pero tío’, insistió Tom, ‘no veo por qué el latín iba a impedirme entrar en los negocios: pronto se me olvidará todo, no supone ninguna diferencia. Tenía que estudiar las lecciones, pero siempre pensé que no me servirían para nada, no me interesaban nada’.

‘Sí, sí, muy bien’, prosiguió el señor Deane, ‘pero eso no cambia lo que iba a decir. Quizá te sacudas pronto el latín y todas esas historias, pero te quedarás como un palo *pelao*. Además, *t*’ha dejado las manos blancas y *t*’ha quitado la costumbre de trabajar duro. ¿Y qué es lo que sabes? Vaya, si no sabes nada de contabilidad y sabes menos de cálculo que cualquier tendero. Permite que te diga que tendrás que empezar por el escalón más bajo si quieres progresar en esta vida. No sirve de nada olvidar la educación por la que tanto ha pagado tu padre si no te buscas una nueva’” (Eliot, 2004: 299).

<sup>16</sup> Nótese que en la época en que Eliot escribe *The Mill on the Floss* se está dando también un cambio social con respecto al sistema educativo, (vid. apéndice I). En la segunda mitad del siglo XIX, la revolución industrial está en pleno auge, y se produce el ya comentado declive de los estudios clásicos, con el consecuente acceso de las mujeres a dichos estudios. La novela de Eliot se hace eco de estas transformaciones sociales y de este momento de inflexión, en el que, aunque el latín y el griego siguen teniendo un alto prestigio, ya no se consideran imprescindibles para el ámbito laboral.

On se rappellera les efforts de la petite bourgeoisie, des fermiers et des artisans sous l'Ancien Régime qui, sous l'effet de la vanité ou dans un désir d'ascension sociale, mettaient leurs enfants au latin. C'est que très tôt, dans ces milieux, la conviction fut profonde qu'il ne saurait y avoir d'éducation sans latin, comme Locke l'avait observé avec la manie des marchands et des fermiers d'envoyer leurs enfants dans des écoles latines alors qu'ils n'avaient ni l'intention ni la capacité d'en faire des savants (...). Quoi qu'il en soit, le latin apparut comme le moyen de dépasser sa condition, de s'élever dans la société<sup>17</sup> (Waquet, 1998 : 270-271).

El mismo conflicto sobre la utilidad de las lenguas clásicas, pero a la inversa, aparece en *The Lifted Veil*. En esta ocasión, el joven Latimer es saturado con lecciones científicas, muy útiles para el nuevo mundo industrial, pero sin ningún interés para el muchacho, que decide completar a escondidas su formación humanística:

My father was not a man to underrate the bearing of Latin satirists or Greek dramatists on the attainment of an aristocratic position. But, intrinsically, he had slight esteem for 'those dead but sceptred spirits'; having qualified himself for forming an independent opinion by reading Potter's Aeschylus, and dipping into Francis's Horace<sup>18</sup>. To this negative view he added a positive one, derived from a recent connexion with mining speculations; namely, that *a scientific education was the really useful training for a younger son* ... I am not aware how much Mr. Letherall had to do with the system afterwards adopted towards me, but it was presently clear that private tutors,

<sup>17</sup> "Recordemos los esfuerzos de la pequeña burguesía, los granjeros y los artesanos del Antiguo Régimen que, bien por vanidad, bien por un deseo de ascenso social, llevan a sus hijos a las clases de latín. Y es que desde muy temprano hubo en estos entornos una profunda convicción de que no podía haber educación sin latín, lo que Locke ya había observado en la costumbre de los mercaderes y granjeros de mandar a sus hijos a las escuelas de latín, aunque no tuvieran ni la intención de los medios para convertirlos en unos eruditos (...). De cualquier forma, el latín se muestra como la manera de salir de su condición y de ascender en la sociedad".

<sup>18</sup> Las obras a las que se refiere son *The Tragedias of Aeschylus* (editado por Robert Potter. Oxford, Bliss & Baxter, 1777) y *Poetical Translation of the Work of Horace* (editado por el Reverendo Philip Francis. Londres, A. Millar, 1749).

natural history, science, and the modern languages, were the appliances by which the defects of my organization were to be remedied ... I read Plutarch, and Shakespeare, and Don Quixote by the sly, and supplied myself in that way with wandering thoughts, while my tutor was assuring me that ‘an improved man, as distinguished from an ignorant one, was a man who knew the reason why water ran downhill’. I had no desire to be this improved man; I was glad of the running water; I could watch it and listen to it gurgling among the pebbles, and bathing the bright green water-plants, by the hour together. I did not want to know WHY it ran; I had perfect confidence that there were good reasons for what was so very beautiful <sup>19</sup> (Eliot, 1999: 5-7)

Una opinión semejante a la del progenitor de Latimer la tiene también uno de los protagonistas del relato de Edgar Allan Poe “Three Sundays in a Week” (1841). Se trata del tío del narrador, que desprecia las humanidades (y en especial a los poetas) a favor de las cada vez más importantes ciencias naturales:

For the fine arts, and especially for the *belles lettres*, he entertained a profound contempt. With this he had been inspired by Casimir Périer, whose pert little query *A quoi un poète est-il bon?* He was in the habit of quoting, with a very droll pronunciation, as the *non plus ultra* of logical wit. Thus my own inkling for the Muses had excited his entire

---

<sup>19</sup> “Mi padre no era un hombre que despreciara la importancia de los escritores satíricos de la antigua Roma o de los dramaturgos griegos, ya que el conocimiento de éstos le proporcionaba a uno una actitud distinguida. Sin embargo, en su interior, mostraba escasa consideración hacia ‘esos espíritus muertos pero imperiales’. Se había preparado a sí mismo para tener su propia opinión acerca de las lecturas del *Aeschylus* de Potter y del *Horacio* de Francis. A este negativo punto de vista añadía otro positivo, derivado de un contacto reciente con las especulaciones mineras; principalmente consistía en que *una educación científica era la preparación realmente útil para su hijo más joven*. (...) Ignoro cuánto tuvo que ver el señor Letherall con el sistema que luego fue adoptado conmigo, pero estaba muy claro que los tutores privados, la historia natural, la ciencia y las lenguas modernas, fueron los instrumentos con los que iban a remediarse los defectos de mi organismo. (...) Leí a Plutarco, Shakespeare y el *Don Quijote* a hurtadillas y, en esa faceta, me bastaba a mí mismo con divagaciones mentales mientras mi tutor me aseguraba que ‘Un hombre perfeccionado se distinguía del ignorante en que era un hombre que conocía la razón por la que el agua fluía hacia abajo’

Yo no deseaba ser ese hombre perfeccionado, me contentaba con el agua corriente; la podía observar y escuchar cómo gorgoteaba entre los guijarros, mojando las verdes, relucientes plantas de forma indefinida. No quería saber por qué fluía. Era completamente consciente de que existían buenas razones para que algo fuera tan hermoso” (Eliot, 1987: 12-14).

displeasure. He assured me one day, when I asked him for a new copy of Horace, that the translation of *Poeta nascitur non fit* was ‘A nasty poet for nothing fit’ —a remark which I took in high dudgeon. His repugnance to ‘the humanities’ had, also, much increased of late, by an accidental bias in favour of what he supposed to be natural science. Somebody had accosted him in the street, mistaking him for no less a personage than Doctor Dubble L. Dee, the lecturer upon quack physics. This set him off at a tangent; and just at the epoch of this story —for story it is getting to be after all —my grand-uncle Rumgudgeon was accessible and pacific only upon points which happened to chime in with the caprioles of the hobby he was riding. For the rest, he laughed with his arms and legs, and his politics were stubborn and easily understood. He thought, with Horsley, that ‘the people have nothing to do with the laws but to obey them’<sup>20</sup> (Poe, 1979: 652).

Este fragmento presenta, en primer lugar, el gusto de Poe por las teorías platónicas, que están en el fondo de ese rechazo hacia los poetas, un tipo de ciudadanos que no hacen nada (bueno). Por otra parte, la evidente ironía del fragmento y la caricaturización del personaje (dos elementos que no están en el texto de Eliot) transmiten al lector un mensaje muy diferente del que se entiende literalmente, de modo que el texto no puede tomarse como una crítica real hacia las humanidades. Sin embargo, al margen de las diferencias entre unos textos y otros, queda patente que el lugar que ocupan las humanidades en general, y los clásicos en particular, en el sistema

---

<sup>20</sup> “Mi tío demostraba el más profundo de los desprecios por las bellas artes y, muy especialmente, por la literatura. Casimir Perder le había inspirado este último, con su petulante pregunta: *A quoi un poète est-il bon?*, que mi tío repetía en todos los casos y con la más extraña de las pronunciaciones, considerándola el *non plus ultra* del ingenio. Así, mi frecuentación de las Musas había provocado su profundo disgusto. Cierta día en que le solicité un nuevo ejemplar de Horacio, me aseguró que la traducción de *Poeta nascitur non fit* era: ‘A nasty poet for nothing fit’ (Un repugnante poeta, incapaz de nada); naturalmente su versión me produjo grandísima cólera. El antagonismo de mi tío hacia las ‘humanidades’ había ido en aumento en los últimos tiempos, a causa de una inclinación hacia lo que él consideraba ciencias naturales. Alguien lo había detenido en la calle confundiéndolo nada menos que con el doctor Dubble L. Dee, conferenciante en física recreativa y otras fruslerías. Esta confusión lo deslumbró, y, en la época de este relato (ya que en definitiva se está convirtiendo en un relato), mi tío abuelo Rumgudgeon sólo se mostraba accesible y pacífico en todo aquello que coincidiera con el capricho científico que lo dominaba. En cuanto al resto, se reía desafortadamente de todo, y en materia política era tan obstinado como simple. Creía con Horsley, que ‘nada tiene el pueblo que ver con las leyes, aparte de obedecerlas’” (Poe, 2007: 246-247).

educativo era una preocupación presente en la literatura del siglo XIX, de la que también se hicieron eco los autores góticos —los cuales, además, toman una clara postura.

Volviendo a George Eliot, la diferencia de enfoque en *The Lifted Veil* (en paralelo con “Three Sundays in a Week” de Poe) y *The Mill on the Floss* demuestra de nuevo que, en realidad, la autora no trata de defender una educación humanística frente a una científica, o viceversa, sino que simplemente está dibujando un retrato social de su época, presentándonos a su vez un problema educativo del siglo XIX; y, como se ha visto al principio de este análisis, este problema estaba más relacionado con la incompetencia de los métodos de enseñanza que con el contenido de ésta. Así lo advierte también Huzzard (1980: 11): “One must not suppose that George Eliot is deprecating Latin and ancient Greek as subjects for modern study. She merely insists that all humanistic studies are intended for those who have the interest and the intelligence to probe beyond the bookkeeper’s ledger with its strict accounting of profit and loss”<sup>21</sup>.

La tensión entre lo intelectual y lo práctico está también presente de un modo implícito en los personajes de Tom y Maggie desde el principio de *The Mill on the Floss*<sup>22</sup>. Ya en los primeros capítulos el narrador señala los diferentes intereses de los dos hermanos: Tom sabe pescar, fabricar una navaja, levantar los cierres de las verjas, etc. Maggie, en cambio, se pasa los días enfrascada en sus libros, de los que aprende leyendas que no había oído antes<sup>23</sup>. Parece, por tanto, que en *The Mill on the Floss* la oposición entre conocimiento práctico y conocimiento intelectual implica también una oposición de género masculino y femenino; y así lo señala Tom, cuando afirma que le gustaría encontrar “a manly business” (“un trabajo de hombres”), lejos de todo lo que

<sup>21</sup> “No debemos suponer que George Eliot está despreciando el latín y el griego como asignaturas para la educación moderna. Ella sólo insiste en que los estudios humanísticos son adecuados únicamente para aquellos que tienen el interés y la inteligencia de indagar más allá del Libro Mayor del contable y de sus precisos cálculos de pérdidas y ganancias”.

<sup>22</sup> Es significativo que el primer libro de la novela se titule “Boy and Girl”.

<sup>23</sup> “He [Tom] knew all about Works and fish and those things; and what birds were mischievous, and how padlocks opened, and which way the handles of the gates were to be lifted. Maggie thought this sort of knowledge was very wonderful –much more difficult than remembering what was in the books; and she was rather in awe of Tom’s superiority, for he was the only person who called her knowledge ‘stuff’ and did not feel surprised at her cleverness. Tom, indeed, was of opinion that Maggie was a silly little thing; all girls were silly –they couldn’t throw a stone so as to hit anything, couldn’t do anything with a pocket-knife, and were frightened at frogs. Still, he was very fond of his sister and meant always to take care of her, make her his housekeeper, and punish her when she did wrong” (Eliot, 2004: 36-37).

sea “Latin and those things” (“El latín y esas cosas”). Esta diferencia obliga a estudiar otra de las tensiones que surgen en relación con los clásicos y el sistema educativo: la tensión entre la educación femenina y la educación masculina.

### 1.3.- EDUCACIÓN DEL HOMBRE FRENTE A EDUCACIÓN DE LA MUJER

La diferencia entre la educación del hombre y la educación de la mujer es uno de los temas centrales que se desarrollan a lo largo de *The Mill on the Floss*, y ambos sistemas quedan representados, respectivamente, en los comportamientos contrastivos de Tom y Maggie. Desde el principio, Eliot utiliza el marco del mundo clásico para plantear este tema, comparando a Tom con Héctor y a Maggie con Hécuba:

While Maggie’s life-struggles had lain almost entirely within her own soul, one shadowy army fighting another, and the slain shadows forever rising again, Tom was engaged in a dustier, noisier warfare, grappling with more substantial obstacles, and gaining more definite conquests. So it has been since the days of Hecuba and of Hector, tamer of horses: inside the gates, the women with streaming hair and uplifted hands offering prayers, watching the world’s combat from afar, filling their long, empty days with memories and fears; outside, the men in fierce struggle with things divine and human, quenching memory in the stronger light of purpose, losing the sense of dread and even of wounds in the hurrying ardour of action<sup>24</sup> (Eliot, 1985: 405).

Como ha señalado Muñoz García de Iturrospe (2005b: 307) con respecto a esta misma escena, es posible que Eliot estuviera pensando “en las palabras de Andrómaca en la tragedia eurípidea *Troianas* (*Tro.* 645-655), donde defiende su decisión de

---

<sup>24</sup> “Mientras los combates vitales de Maggie se libraban casi por completo en el interior de su alma, donde luchaban dos ejércitos de sombras y se alzaban de nuevo los fantasmas caídos, Tom combatía en una guerra más polvorienta y ruidosa, lidiaba con obstáculos más sólidos y obtenía conquistas más concretas. Así ha sido desde los días de Hécuba y de Héctor, domador de caballos: en el interior de la casa, las mujeres de cabello ondeante y manos alzadas al cielo ofrecían plegarias, contemplaban el combate del mundo desde lejos y llenaban los días largos y vacíos con recuerdos y temores; en el exterior, los hombres, en feroz lucha contra lo divino y lo humano, sofocaban los recuerdos bajo los propósitos y perdían la noción del temor e incluso del riesgo de caer heridos en el apresurado ardor de la acción” (Eliot, 2004: 394).

permanecer en el interior, con sumisión y silencio”, lo que hizo de ella una esposa ejemplar a los ojos de los griegos, a la vez que le supuso su captura y perdición. No obstante, el caso de Andrómaca, como ella misma afirma, fue una decisión personal; por el contrario, en el siglo XIX las mujeres se veían obligadas a un ostracismo del mundo académico, en el que especialmente los clásicos quedaban fuera de su alcance. Esta situación era potenciada por algunos hombres, que tachaban a las mujeres de incapaces para adentrarse en este tipo de estudios. Esta actitud masculina está representada en la novela por el señor Stelling<sup>25</sup>. Según el clérigo, cada sexo tiene unas capacidades inherentes con respecto a los estudios, y esto es una realidad inalterable:

‘Girls can’t do Euclid: can they, sir?’

‘They can pick up a little of everything, I dare say’, said Mr. Stelling. ‘They’ve a great deal of superficial cleverness, but they couldn’t go far into anything. They’re quick and shallow’<sup>26</sup> (Eliot, 1985: 220-221).

Ésta es también la opinión de Tom, que desprecia constantemente los intentos de Maggie por aprender las mismas lecciones que él:

‘I should like to see you doing one of *my* lessons! Why, I learn Latin too! Girls never learn such things. They’re too silly’

‘I know what Latin is very well’, said Maggie confidently. ‘Latin’s a language. There are Latin words in the Dictionary. There’s *bonus*, a gift’.

‘Now, you’re just wrong there, Miss Maggie!’ said Tom, secretly astonished. ‘You think you’re very wise! But *bonus* means ‘good’, as it happens –*bonus, bona, bonum*’.

<sup>25</sup> “Mr. Stelling was not the man to enfeeble and emasculate his pupil’s mind by simplifying and explaining; or to reduce the tonic effect of etymology by mixing it with smattering, extraneous information such as is given to girls” (Eliot, 2004: 210).

<sup>26</sup> ““Las niñas no son capaces de estudiar a Euclides: ¿verdad que no, señor?”

‘Me parece que pueden adquirir nociones de cualquier cosa’, contestó el señor Stelling, ‘poseen una gran capacidad superficial, pero no pueden profundizar en nada. Son rápidas y banales’” (Eliot, 2004: 198).



‘Well, that’s no reason why it shouldn’t mean ‘gift’’, said Maggie, stoutly. ‘It may mean several things —almost every word does. There’s ‘lawn’ —it means the grass-plot as well as the stuff pocket-handkerchiefs are made of’.

‘Well done, little ‘un’, said Mr. Tulliver, laughing, while Tom felt rather disgusted with Maggie’s knowingness ...<sup>27</sup> (Eliot, 1985: 214).

En esta conversación surge un claro malentendido entre los dos hermanos: Maggie, que no ha estudiado la gramática de Eton, habla de las palabras latinas que se han incorporado al inglés (“There are Latin words in the dictionary”), y por esto se refiere a *bonus* como “gift”<sup>28</sup>; Tom, herido en su narcisismo, le rebate con un significado empleado exclusivamente en latín, queriendo demostrar así la superioridad de sus conocimientos. Sin embargo, la reflexión de Maggie sobre la polisemia de algunos términos deja sin palabras a su hermano, que queda “disgusted with Maggie’s knowingness”.

Los comentarios de Tom y de Mr. Stelling ponen en evidencia la marginación de la mujer con respecto a los estudios de las lenguas clásicas. Como señala Waquet (1998: 263-269), los motivos son, en parte, los mismos que se habían utilizado para la discriminación social, y que hacían del latín una señal de elitismo: es decir, al vedarles el acceso a los estudios clásicos, se está censurando a las mujeres ciertos contenidos (textos como el *Asno de Oro* de Apuleyo podían resultar demasiado “escandalosos”) y, además, se les cerraba también el paso a otras ambiciones académicas, con lo que las divisiones entre la esfera pública-masculina y la privada-femenina quedaba así

<sup>27</sup> “‘Ya me gustaría verte estudiando una de mis lecciones. ¡Caramba, y también latín! Las niñas no aprenden estas cosas, son demasiado tontas’.

‘Sé perfectamente lo que es latín’, declaró Maggie con aplomo. ‘Es una lengua: hay palabras latinas en el diccionario. Por ejemplo, está *bonus* que significa ‘regalo’.

‘¡Pues te equivocas, señorita Maggie!’ contestó Tom, ocultando su asombro. ‘Te crees muy lista, pero *bonus* significa ‘bueno’: es de *bonus*, *bona*, *bonum*’.

‘De acuerdo, pero también puede significar ‘regalo’, contestó Maggie categóricamente. ‘Puede significar varias cosas: sucede con casi todas las palabras: por ejemplo, ‘planta’, que puede querer decir vegetal o una parte del pie’

‘Bien dicho, nena’, rió el señor Tulliver mientras Tom experimentaba cierto desagrado ante los conocimientos de Maggie (...)” (Eliot, 2004: 191-192).

<sup>28</sup> Según *The Oxford Dictionary of English Etymology*, *bonus*, con el significado de “additional to normal pay”, se remonta al siglo XVIII, “prob. joc. or ignorant application of L. *bonus* m., for *bonum* n. good thing. (Cf. circus and thieves’ sl. *bono* for ‘good’)”.

salvaguardada (ya que en el siglo XIX el acceso a la esfera pública estaba condicionado en gran medida por el conocimiento de la retórica, y ésta, a su vez, por el conocimiento de las lenguas clásicas)<sup>29</sup>. Por otra parte, nótese que las afirmaciones de Tom en los pasajes previos contrastan con aquellas en las que Tom definía los estudios de “Latin and those things” como algo poco masculino. En estas contradicciones de los mismos personajes, que aumentan considerablemente la polifonía de la novela, se está reflejando el momento de cambio de la sociedad victoriana, donde poco a poco se van modificando muchas de las ideas preconcebidas. Recuérdesse, al hilo de esta diversidad de opiniones, que la calificación de las lenguas clásicas como algo masculino o femenino ya había aparecido en *Frankenstein; or the Modern Prometheus* de Mary Shelley, donde Victor Frankenstein habla precisamente de “the manly and heroical poetry of Greece and Rome” (Shelley, 1969: 69)<sup>30</sup>, un opinión totalmente contraria a la de Tom Tulliver. En su momento ya se adelantó que esta diferencia de opiniones tan radical sobre un mismo tema se debía, muy probablemente, a los cambios sociales y educativos que se fueron dando durante toda la primera mitad del siglo XIX, y que afectaban tanto a la situación de las lenguas clásicas en el currículum escolar, como al acceso que las mujeres tenían al latín y al griego. El estudio de *The Mill on the Floss* ha permitido observar en la ficción las diferentes reacciones sobre estos cambios, que aparecen representados en la literatura en general, y en las novelas góticas en particular.

La escasa confianza que le muestran los demás no logra disuadir a Maggie de leer a escondidas los libros de su hermano. En la siguiente escena se ve cómo la ficción representa la realidad de la que se parte en este estudio, esto es, el acceso de las mujeres a los clásicos a través de las vías no académicas:

If she had been taught ‘real learning and wisdom, such as great men knew’, she thought she should have held the secret of life; if she had only books, that she might learn for herself what wise men knew!

<sup>29</sup> Esta situación va cambiando poco a poco durante el siglo XIX, hasta que las mujeres conquistan finalmente los estudios clásicos dentro del ámbito académico. No obstante, como señala Winterer (“Victorian Antigone”, en *American Quarterly*, 53:1, (2001), pp. 84-89), este logro de las mujeres fue, en realidad, una victoria pírrica, pues sólo fue posible cuando las lenguas clásicas dejaron de tener validez como instrumento de poder, y ese significado, por tanto, quedó agotado.

<sup>30</sup> “Viril y heroica poesía de la Grecia y Roma clásicas”.

... In one of these meditations, it occurred to her that she had forgotten Tom's school-books, which had been sent home in his trunk ... Still, Latin, Euclid, and Logic would surely be a considerable step in masculine wisdom, in that knowledge which made men contended and even glad to live. Not that the yearning for effectual wisdom was quite unmixed: a certain mirage would now and then rise on the desert of the future, in which she seemed to see herself honoured for her surprising attainments. And so the poor child, with her soul's hunger and her illusions of self-flattery, began to nibble at this thick-rinded fruit of the tree of knowledge, filling her vacant hours with Latin, geometry and the forms of the syllogism, and feeling a gleam of triumph now and then that her understanding was quite equal to these peculiarly masculine studies. For a week or two she went on resolutely enough ... In the severity of her resolution, she would take Aldrich out into the fields ... Somehow, when she sat at the window with her book, her eyes *would* fix themselves blankly on the outdoor sunshine; then they would fill with tears, and sometimes, if her mother was not in the room, the studies would all end in sobbing <sup>31</sup> (Eliot, 1985: 379-380).

En estas líneas se describe una realidad vivida por muchas mujeres de su época, que se veían obligadas a acceder a los clásicos a través de vías no académicas, y, generalmente, aprovechando la educación de un hombre. Al igual que Eliot, Maggie se ve obligada a acercarse a los estudios de forma autodidacta, con ayuda de algunos

---

<sup>31</sup> “Pensaba que si le hubieran enseñado ‘las cosas serias e importantes que sabían los grandes hombres’, tal vez conocería los secretos de la vida; ¡ojalá tuviera libros en los que pudiera aprender lo que sabían los sabios! (...). En una de estas meditaciones se le ocurrió pensar que había olvidado los libros de textos de Tom, enviados a casa en un baúl (...). Sin duda, el latín, Euclides y la lógica serían escalones fundamentales en la sabiduría masculina, en el conocimiento que hacía que a los hombres la vida les pareciera satisfactoria e incluso alegre. El afán de saber se mezclaba con fantasías en las que, por algún milagro, en el desierto de su futuro se imaginaba honrada por sus sorprendentes logros. Y la pobre niña, empujada por el hambre intelectual y la ilusión de recibir halagos algún día, empezó a mordisquear la dura corteza del fruto del árbol de la sabiduría y a llenar las horas de ocio con el latín, la geometría y las formas del silogismo; y, cuando conseguía comprender aquellos estudios masculinos, experimentaba una sensación de triunfo. Durante un par de semanas fue avanzando con decisión (...). Empujada por la severidad de su decisión, se llevaba a Aldrich a los campos (...). Sin saber cómo, cuando se sentaba junto a la ventana con el libro, los ojos se empeñaban en mirar al vacío hacia el soleado exterior: después se le llenaban de lágrimas y algunas veces, si su madre no estaba presente, los estudios terminaban en sollozos” (Eliot, 2004: 367).

amigos, y a veces, incluso, a escondidas. En la novela, como ocurría en la realidad de las mujeres del siglo XIX, el acceso se lo proporciona indirectamente un hombre, su hermano Tom, cuyos libros de texto servirán a Maggie para instruirse.

Pronto Maggie se descubre como una chica inteligente y con una gran capacidad para aprender. Desde el principio, Maggie manifiesta mucha intuición para el griego<sup>32</sup>, e igualmente encuentra una gran satisfacción en el latín (más entretenido, según ella, que las matemáticas de Euclides<sup>33</sup>). En la siguiente escena, Tom quiere deshacerse de su hermana para estudiar y le tiende la *Gramática Latina* con la doble intención de entretenerla y despertar su admiración (“Here is the Latin grammar. See what you can make of that”<sup>34</sup>, Eliot, 1985: 217). Sin embargo, el efecto que se provoca es el contrario al que esperaba Tom, pues el latín le resulta a Maggie muy atractivo e interesante:

Maggie found the Latin Grammar quite soothing after her mathematical mortification, for she delighted in new words, and quickly found that there was an English Key at the end which would make her very wise about Latin at slight expense. She presently made up her mind to skip the rules in the Syntax –the examples became so absorbing<sup>35</sup>. The mysterious sentences ... gave boundless scope to her imagination, and were all the more fascinating because they were in a peculiar tongue of their own, which she could learn to interpret. It was really very interesting —the Latin Grammar that Tom had said no girls could learn— and she was proud because she found it interesting ...

‘Oh, Tom, it’s such a pretty book!’ she said, as she jumped out of the large arm-chair to give it him. ‘It’s much prettier than the

---

<sup>32</sup> La siguiente escena es muy elocuente sobre la “sabiduría” de Maggie: “[Maggie] had so few books that she sometimes read the dictionary; so that in travelling over her small mind you would have found the most unexpected ignorance as well as unexpected knowledge. She could have informed you that there was such a word as ‘polygamy’ and being also acquainted with ‘polysyllable’, she had deduced the conclusion that ‘poly’ meant ‘many’” (Eliot, 1985: 176-177).

<sup>33</sup> Durante mucho tiempo, la obra de Euclides fue el texto principal para la enseñanza de las matemáticas en Inglaterra (*vid.* apéndice I). De nuevo se presenta en este fragmento la oposición entre letras y ciencias.

<sup>34</sup> “‘Ten la *Gramática latina*, a ver si entiendes algo” (Eliot, 2004: 194).

<sup>35</sup> El método inductivo que emplea Maggie para aprender latín denota igualmente una gran inteligencia.

Dictionary. I could learn Latin very soon. I don't think it's at all hard"<sup>36</sup> (Eliot, 1985: 217-218).

Esta habilidad de Maggie para las lenguas clásicas contrasta claramente con la inaptitud de Tom, que por muchas horas que se aplique, no logra aprenderse las declinaciones. Con este tipo de escenas, Eliot desmonta algunos de los prejuicios que existían en el siglo XIX sobre la incapacidad de la mujer para los estudios, y concretamente para las lenguas clásicas. Aunque posiblemente sin las intenciones feministas que podían haber tenido otras escritoras, Eliot invierte la polaridad de estos prejuicios presentando la situación opuesta<sup>37</sup>, en la que la mujer (Maggie) es muy apta para esta materia, mientras que el hombre (Tom) apenas tiene interés por ella. Como ya se dijo en el capítulo dedicado al estudio de sus obras, la propia George Eliot rompió en su vida con estos convencionalismos que definían los estudios clásicos como masculinos. En más de una ocasión, sus amigos comentaron sorprendidos que, a pesar de sus conocimientos, “there is nothing a bit masculine about her; she is thoroughly feminine and looks and acts as if she were made for nothing but to mother babies”<sup>38</sup> (John Fiske, citado en McClure, 1993: 139); y también decían que, al contrario de lo que se podía esperar, “she didn't talk like a blue-stocking ... but like a plain woman, who talked of Homer as simple as she would of flan-irons”<sup>39</sup> (John Fiske, citado en

---

<sup>36</sup> “Tras la mortificación matemática, la gramática latina le pareció tranquilizadora; además, le encantaban las palabras nuevas y no tardó en descubrir un glosario inglés al final que le ayudaría a entender el latín sin gran esfuerzo. Decidió saltarse las normas sintácticas: los ejemplos eran muy interesantes. Las misteriosas frases (...) prestaban alas a su imaginación y resultaban tanto más fascinantes cuanto que se encontraban en una lengua propia que podía aprender a interpretar. Era muy interesante aquella *Gramática latina* que, según Tom, las chicas no podían aprender: y se enorgullecía de encontrarla interesante. (...)”

“Tom, es un libro precioso”, declaró mientras se levantaba de un brinco del sillón para dársela. “Me gusta mucho más que el diccionario. Sería capaz de aprender latín muy deprisa, no me parece nada difícil” (Eliot, 2004: 195).

<sup>37</sup> Al igual que hizo Mary Shelley en *Frankenstein* con el mito de Prometeo.

<sup>38</sup> “No hay ni un pequeño rasgo masculino en ella. Es completamente femenina, y mira y actúa como si no hubiera sido hecha para otra cosa que para ser madre”.

<sup>39</sup> “No hablaba como una ‘sabelotodo’ (...), sino como una mujer normal, que hablaba de Homero como lo haría de las planchas”.

McClure, 1993: 139) —comentarios ambos que demuestran esa radical separación de esferas, donde a las mujeres se las mantenía alejadas de los estudios clásicos—<sup>40</sup>.

## 2.- LA VISIÓN DE GEORGE ELIOT

En definitiva, no cabe duda de que la obra de George Eliot es el reflejo de la sociedad de su tiempo. Como ha podido comprobarse, uno de los temas sociales que recoge es la situación del sistema educativo, y, en concreto, el papel que desempeñan en él los clásicos grecolatinos. El tema es controvertido, y en el siglo XIX está en pleno cambio, con opiniones a favor o en contra de la validez de estos estudios en el mundo moderno. Pero, sobre todo, es un tema que va más allá del conocimiento real de las lenguas clásicas, que pasan a tener un significado añadido de poder y elitismo, además de servir como instrumento para la discriminación social. Eliot presenta diferentes facetas del mismo problema: la tensión entre el latín y el griego, la tensión entre lo intelectual y lo práctico, y, finalmente, los contrastes entre la educación de los hombres y la educación de las mujeres. La variedad de puntos de vista que se muestran en *The Mill on the Floss*, a veces opuestos entre sí, dan una idea de la complejidad del debate, a la vez que disfrazan la verdadera opinión de George Eliot al respecto. Sin embargo, una lectura atenta de la obra pronto revela la actitud respetuosa y tolerante de la autora que, lejos de decantarse por un *curriculum* científico o humanístico, prioriza los gustos y los intereses de cada uno, así como una enseñanza que, sobre todo, potencie el desarrollo personal. No es una cuestión de utilidad, parece decirnos Eliot, sino una decisión formativa.

---

<sup>40</sup> Sobre la figura de George Eliot desde el punto de vista de género, véase Barrett (*Vocation and Desire. George Eliot's Heroines*, Nueva York, 1989). El primer capítulo de este estudio (Barrett, *Vocation and Desire*. 1-13) trata precisamente sobre esta paradójica imagen de mujer conservadora y sin embargo independiente, que tanto ha sorprendido a los críticos e historiadores.



## APÉNDICE V.

### EDWARD GIBBON. UNA LECTURA GÓTICA DE LOS CLÁSICOS DESDE LA HISTORIOGRAFÍA MODERNA

El historiador británico Edward Gibbon y su obra *The Decline and Fall of the Roman Empire* son un referente en el estudio de la historia de Roma. La obra de Gibbon es el resultado de la lectura atenta y reflexiva de las fuentes primarias, esto es, de los textos latinos y griegos que documentan toda la época de su estudio. Pero, además, se observan en sus elecciones las circunstancias de una época y las primeras manifestaciones de un Romanticismo incipiente: un interés por determinados autores y por una determinada estética que Gibbon no estudió en la escuela, sino que asimiló desde su propia vivencia cultural. En este apartado se analizará precisamente la faceta de Edward Gibbon como lector de la literatura clásica, a la que se acerca desde la mirada crítica, romántica y, en cierta manera, gótica del siglo XVIII. Esta semblanza servirá así para ilustrar el panorama académico que se ha planteado en el apéndice I, estudiando ahora la experiencia de un lector en concreto.

La figura de Edward Gibbon (1737-1794), historiador británico del siglo XVIII, cambió radicalmente la perspectiva de los estudios de historia antigua, y, en concreto, del Imperio Romano. Su obra magna, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, fue publicada entre 1776 y 1788, y todavía hoy es un punto de referencia en la historiografía de Roma. Naturalmente, Gibbon es un hijo de su tiempo, y *The Decline and Fall* es, en primer lugar, el fruto de una serie de tendencias históricas y culturales. La gestación de la Revolución francesa, el surgimiento de los nacionalismos, o el progresivo desgaste del Racionalismo son algunos de los hechos que convergen en la obra de Gibbon, un hombre sensible a todos los movimientos que se estaban generando en Europa. Pero, por otra parte, *The Decline and Fall* es el resultado de muchas y profundas reflexiones, llevadas a cabo por un ávido lector de los clásicos griegos y



latinos. Los textos clásicos tuvieron para Gibbon una importancia capital, y en ellos basó la redacción de su obra. Es ésta la faceta en la que se centrará este estudio: la de Edward Gibbon como lector dieciochesco de la literatura clásica. El itinerario de lecturas trazado a partir de este autor constituirá un ejemplo paradigmático del tipo de literatura grecolatina que realmente se conocía y se transmitía en el llamado Siglo de las luces.

La obra más fiable sobre la vida y el pensamiento de Gibbon fue escrita por él mismo: su *Autobiography (or Memoirs of My Life and Writings)*<sup>1</sup>. En ella el autor cuenta cómo, desde niño, adquirió un incondicional amor a la lectura gracias a su tía, Catherine Porten, con la que discutía sobre algunos de los libros que pasaban por sus manos<sup>2</sup>. La *Autobiografía* de Gibbon recoge muchas de sus lecturas de la literatura clásica, donde se incluyen tanto autores que leyó por motivaciones personales (acercamiento no académico), como autores que formaron parte de su labor de historiador (acercamiento académico). Sus elecciones no son casuales, y muchas están determinadas por su vida y por su época. Junto a este *corpus* literario, el mismo discurso de su *Autobiografía* está salpicado de referencias a la literatura clásica que, en forma de cita o comentario, tienen diferentes funciones retóricas. El análisis conjunto de estos aspectos de la obra de Gibbon conducirá, en primer lugar, a su imaginario personal de Grecia y Roma, que es la base de su formación como historiador, y en segundo lugar, al esbozo de una historia de la literatura clásica, que puede configurarse a partir de sus lecturas.

## 1.- LAS LECTURAS PERSONALES DE EDWARD GIBBON. ACERCAMIENTOS ACADÉMICO Y NO ACADÉMICO A LA LITERATURA GRECOLATINA

Fueron muchos los libros que pasaron por las manos de Edward Gibbon desde que éste fuera un niño. Los que leyó *motu proprio* son quizá los más interesantes, pues revelan los intereses más personales de Gibbon, dejando al descubierto al lector que hay

---

<sup>1</sup> La autobiografía intelectual, género al que podría adscribirse la obra de Gibbon, fue inaugurado por Giambattista Vico (1688-1744), historiador que revolucionó la filosofía de la Historia con sus teorías (vid. Vico, 2006: xx).

<sup>2</sup> Su gusto por la literatura quedó plasmado en la primera obra de Edward Gibbon, escrita en francés: *Essai Sur l'Etude de la Litterature*.

detrás del erudito. Este tipo de lectura puede entenderse, en términos de García Jurado (1999a), como un “acercamiento no académico” a la literatura; se trata de una vivencia del acto de leer que cualquier persona, de cualquier edad y condición, puede experimentar simplemente por el hecho de acercarse a un libro como una opción personal, sin que lo justifique nada más que el ocioso placer de la lectura. En otros casos, esta motivación por la lectura se despierta en mundos académicos de más o menos nivel, como la escuela, que, a falta de algún familiar o amigo, es el primer círculo intelectual en el que, en el mejor de los casos, entraban los niños del siglo XVIII. En esta institución fue donde Gibbon entró por primera vez en contacto con el latín, “by the common methods of discipline, at the expense of many tears and some blood”<sup>3</sup> (Gibbon, 1907: 24). El acceso al conocimiento a través de estas instituciones puede denominarse “acercamiento académico”. En el caso de Edward Gibbon, ambos acercamientos (el académico y el no académico) se alternan y se superponen a lo largo de su vida, pues, frecuentemente, movido por la curiosidad, se dedicaba a ampliar por cuenta propia los conocimientos de literatura clásica que adquiría en la escuela<sup>4</sup>. Se mostrará, a continuación, cuáles fueron las lecturas de su formación por orden cronológico, al mismo ritmo que se iba formando su conciencia lectora.

Con apenas nueve años, los primeros textos que estudió Gibbon fueron las obras de Cornelio Nepote y Fedro. Aunque en su momento le parecieron difíciles y oscuros, al cabo del tiempo Gibbon reconoce el acierto de estos textos, que son un ejemplo de estilo y moral, respectivamente. Resulta interesante esta reflexión de Gibbon, pues es una prueba de que los autores y las obras interesaban por su contenido, más allá de la simple práctica de la lengua latina o griega<sup>5</sup>. Sobre Nepote, además, afirma que “may initiate a young student in the history of Greece and Rome”<sup>6</sup> (Gibbon, 1907: 24-25), lo

<sup>3</sup> “Por medio de los métodos disciplinarios comunes, a costa de muchas lágrimas y alguna sangre” (Gibbon, 1949: 34).

<sup>4</sup> Su avidez de conocimiento le llevó a ampliar mucho sus lecturas, aunque su formación académica no fuera pareja a todas estas adquisiciones. El propio Gibbon confiesa este desequilibrio: “I arrived at Oxford with a stock of erudition that might have puzzled a doctor, and a degree of ignorance of which a schoolboy would have been ashamed” (Gibbon, 1907: 33).

<sup>5</sup> La elección de determinados autores y la censura de otros responden a los intereses y a los prejuicios de la época, y son, por tanto, un preciso baremo de las características sociales y culturales de un período histórico.

<sup>6</sup> “Puede iniciar a un joven estudiante en la historia de Grecia y de Roma” (1949: 34).

que indica que el biógrafo fue uno de sus primeros contactos con la historia de Grecia y Roma, como él mismo señala en su *Autobiografía*. Gibbon también se refiere a Plinio el Viejo, pues considera que la historia natural es un conocimiento muy útil en la educación de los niños. Durante su etapa de escuela leyó también las obras de Homero traducidas por Pope y las de Virgilio traducidas por Dryden, uniones de autores antiguos y modernos que acabaron por atrapar al joven Gibbon en el mundo de la ficción grecolatina. Pero, al margen de la escuela, los intereses de Gibbon también eran muy amplios y le llevaron a leer muchos autores diferentes. Éstos los leía según sus gustos personales, como corresponde a una lectura no académica, y parece que éste es el enfoque que llegó a despertar más interés en Gibbon, quien confiesa, por ejemplo, que obtuvo más placer en las *Metamorfosis* de Ovidio que en la *Eneida* de Virgilio.

La muerte de su abuelo le dio acceso a su biblioteca, donde Gibbon continuó formándose como lector. El autor tenía entonces doce años, y devoraba con curiosidad todos los libros que estaban a su disposición<sup>7</sup>. Al tiempo tuvo que trasladarse a Bath por problemas de salud, y allí leyó con un clérigo “some odes of Horace, and several episodes of Virgil, which gave me an imperfect and transient enjoyment of the Latin poets”<sup>8</sup> (Gibbon, 1907: 30). Después de esta estancia, se trasladó a Esher para estudiar con el reverendo Philip Francis, traductor de Horacio; sin embargo, no llegó a aprender mucho de este profesor, poco interesado en la formación de sus alumnos.

Como se puede observar, hasta el momento, las lecturas que ha hecho Gibbon de los clásicos se reducen a la literatura latina y han estado mediatizadas en gran medida por la escuela. Sin embargo, como se advierte en sus *Memorias*, estos textos dejaron una profunda huella en el alumno, que, paralelamente y por decisión propia, continuó madurando como lector de literatura clásica fuera de la escuela. Cuando Edward Gibbon cumple quince años, su padre decide matricularlo en la Universidad de Oxford. Su experiencia en la Universidad no fue en absoluto gratificante<sup>9</sup>: ante la pasividad del sistema universitario, donde la dejadez y la desidia caracterizaban a alumnos y

<sup>7</sup> En sus *Memorias* Gibbon no especifica ningún título en concreto.

<sup>8</sup> “Algunas odas de Horacio y varios episodios de Virgilio, que me dieron un goce pasajero e imperfecto de los poetas latinos” (Gibbon, 1949: 39).

<sup>9</sup> “To the University of Oxford I acknowledge no obligation; and she will as cheerfully renounce me for a son, as I am willing to disclaim her for a mother. I spent fourteen months at Magdalen College; they proved the fourteen months the most idle and unprofitable of my whole life” (Gibbon, 1907: 36).

profesores, sólo “reading, free desultory reading, was the employment and comfort of my solitary hours”<sup>10</sup> (Gibbon, 1907: 31). Alejado entonces de las aulas, y desinteresado por el mundo académico (afirma que sólo estudió tres o cuatro obras de Terencio), Gibbon comienza ahora más intensamente su formación en literatura clásica, lo que constituirá la base de su *Decline and Fall*.

My indiscriminate appetite subsided by degrees in the *historic* line: and since philosophy has exploded all innate ideas and natural propensities, I must ascribe this choice to the assiduous perusal of the *Universal History*, as the octavo volumen successively appeared. This unequal work, and a treatise of Hearne, the *Ductor historicus*, referred and introduced me to the Greek and Roman historians, to as many at least as were accessible to an English reader. All that I could find were greedily devoured, from Littlebury's lame Herodutus, and Spelman's valuable Xenophon, to the pompous folios of Gordon's Tacitus, and a ragged Procopius of the beginning of the last century<sup>11</sup> (Gibbon, 1907: 31).

Como se observa en este fragmento, Gibbon añade a sus lecturas algunos autores griegos, que hasta el momento se veían reducidos a Homero. Entre los latinos, lee a Tácito, al que en su *Decline and Fall of the Roman Empire* considera “the first of historians who applied the science of philosophy to the study of facts”<sup>12</sup> (Gibbon, 1993: 87), y que será un punto de referencia fundamental para la redacción de su obra histórica. Por otra parte, Gibbon sigue estudiando algunos textos a través de traducciones, un importante medio para entrar en contacto con la literatura grecolatina.

<sup>10</sup> “La lectura, la libre y variada lectura, era el consuelo y la ocupación de mis horas solitarias” (Gibbon, 1949: 40).

<sup>11</sup> “Mi apetito promiscuo se fue apaciguando por grados en la línea de la historia, y como la filosofía ha refutado todas las ideas innatas y las propensiones naturales, tengo que atribuir esta elección a la ojeada asidua de la *Historia Universal* a medida que fueron apareciendo los volúmenes en octavo. Esta obra desigual y un tratado de Hearne, el *Ductor Historicus*, me remitieron y me introdujeron en los historiadores griegos y romanos, por lo menos a todos los que eran accesibles a un lector inglés. Todos los que pude encontrar fueron vorazmente devorados, desde el defectuoso Herodoto de Littlebury y el valioso Jenofonte de Spelman a los pomposos folios del Tácito de Gordon y a un andrajoso Procopio de comienzos del siglo pasado” (Gibbon, 1949: 40-41).

<sup>12</sup> “Aquél primer historiador que aplicó la filosofía al estudio de los hechos” (Gibbon, 1984: 241).

En ellas no sólo se leía al clásico, sino también al traductor moderno, lo que apunta a un importante fenómeno que surge en el siglo XVIII, y que contribuye a una nueva concepción de la Historia: la diferencia consciente entre un mundo antiguo, ya terminado, y un mundo moderno, donde comienzan a hacerse notar los diferentes gustos nacionales. Finalmente, Gibbon cita algunos manuales de historiografía, otro medio de transmisión que remite, igualmente, a las fuentes primarias de la literatura clásica. Por tanto, como se puede advertir en estas líneas, las opciones que tiene un lector o un estudioso del siglo XVIII para acceder a las literaturas griega y latina son muy variadas (versiones originales, traducidas, manuales...), y no hay que olvidar que cada una de ellas ofrece una perspectiva diferente de los autores y sus obras<sup>13</sup>. Por supuesto, Gibbon consiguió todos estos avances gracias a su interés personal, sin ningún apoyo por parte de las instituciones académicas a las que teóricamente pertenecía.

Tras su infructuoso y corto paso por la Universidad, Gibbon se fue a Lausana, Suiza, donde permaneció cinco años bajo la tutela del señor Pavilliard. Gibbon lo admira: “he gently led me, from a blind and undistinguishing love of reading, into the path of instruction”<sup>14</sup> (Gibbon, 1907: 60). En Lausana estudió historia y geografía modernas, y, en cuanto a literatura, se centró en clásicos franceses y latinos. En sus *Memorias*, Gibbon habla concretamente de Cicerón, una lectura que le es sugerida a partir de *La Historia* de Middleton. En su diario, Gibbon señala que por aquel entonces se leyó “Cicero’s *Epistles* (sic.) *ad familiares*, his *Brutus*, all his *Orations*, his *Dialogues de Amicitia*, and *De Senectute*”<sup>15</sup> (Gibbon, 1907: 68). Entre las ediciones, destaca las de Oliver, Ernesti, Ross y Verburgios. En aquella época leyó también por primera vez las cartas de Plinio el Joven, un referente para muchas narraciones literarias.

---

<sup>13</sup> Más adelante cita también otras obras, como los mapas de Celario y Wells, con los que aprendió geografía antigua, las cronologías de Strauchius, las tablas de Helvico y Anderson, los Anales de Usher y Prideaux, etc. No es preciso extenderse más sobre este punto, pues, como ya se comentó anteriormente, el interés de este apéndice se centrará, sobre todo, en las fuentes primarias.

<sup>14</sup> “Condujo suavemente, de un ciego y desorientado amor a la lectura, al sendero de la instrucción” (Gibbon, 1949: 62).

<sup>15</sup> Referencia tomada de la nota a pie de página en Gibbon (1949: 65): “las *Epístolas familiares*..., su *Bruto*, todas sus *Oraciones*, sus *Diálogos de Amistad y de la Vejez*”.

Durante su estancia en Lausana, Gibbon avanzó mucho en sus estudios de latín y griego, y hacía tanto traducción directa como inversa. Volvió a leer a autores ya conocidos por él y también a otros nuevos. Virgilio, Salustio, Livio, Velejo Patérculo, Valerio Máximo, Tácito, Suetonio, Quinto Curcio, Justino, Floro, Plauto, Terencio y Lucrecio eran los autores que formaban parte de su plan de estudio. Huelga señalar la destacada presencia de historiadores latinos en su programa, que continuará ensanchando el bagaje cultural del autor. En sus *Memorias*, Gibbon no deja de citar a algunos comentaristas modernos<sup>16</sup> que también guiaron sus estudios y que de nuevo reafirman esa necesaria alianza entre antiguos y modernos, entre escritores y lectores.

Con Pavilliard, Gibbon amplió más sus estudios de griego. Tradujo parte de la *Iliada*, lo que sirvió para que se enfrentara por su cuenta a los textos de Heródoto y Jenofonte. La universidad nunca le hubiera dado una formación tan completa (un autor como Heródoto, por ejemplo, no se estudiaba en Oxford<sup>17</sup>). No descuidó, en ningún caso, a los autores latinos, y en su diario registra que leyó las obras de Tibulo, Catulo, Propercio y Horacio, así como las obras elegíacas y amatorias de Ovidio, lo que le dio un amplio conocimiento de la lírica latina. Entre los historiadores, retomó a Suetonio y leyó una traducción de Dion Casio.

Los cuatro años de servicio militar fueron de ayuno intelectual para Edward Gibbon. A su regreso a Inglaterra, Gibbon leyó las obras filosóficas de Cicerón (al que ya llama familiarmente Tulio), y se decidió a mejorar su griego, volviendo para ello a las obras de Homero, así como a la *Geografía* de Estrabón o el tratado de *Lo Sublime*, de Pseudo-Longino. Que semejantes obras hayan caído en manos de Gibbon no es casualidad. El texto de Pseudo-Longino se recuperó durante el siglo XVIII como reflejo de la nueva estética romántica que tenía su máxima expresión en lo sublime. Por otra parte, los intereses geográficos de Gibbon también coinciden con otra moda del momento: la del *Grand Tour*, en el que Italia y Grecia eran dos visitas obligadas. Además de aprender idiomas y buenas maneras, a lo largo de este viaje el estudiante

---

<sup>16</sup> “I always consulted the most learned or ingenious commentators, Torrentius and Dacier on Horace, Catrou and Servius on Virgil, Lipsius on Tacitus, Meziriac on Ovid, &c.; and in the ardour of my inquiries, I embraced a large circle of historical and critical erudition” (Gibbon, 1907: 70).

<sup>17</sup> Según *The History of the University of Oxford* (1986, vol. V: 528), “There was an Oxford edition of Thucydides, but none of two other major Greek historians”.

realizaba una serie de lecturas, muchas de ellas de la literatura clásica. Geografía, historia y literatura se combinaban así en una experiencia muy deseada.

Tras un tiempo en Francia, Gibbon volvió a Lausana, ciudad que tan buenos recuerdos le traía al historiador. Allí continuó con sus estudios, y preparó un programa de lecturas para su *Grand Tour* literario:

In the country, Horace and Virgil, Juvenal and Ovid, were my assiduous companions: but in town, I formed and executed a plan of study for the use of my Transalpine expedition: the topography of old Rome, the ancient geography of Italy, and the science of medals<sup>18</sup> (Gibbon, 1907: 141).

Además de algunas obras modernas, Gibbon partió de los textos de Estrabón, Plinio el Viejo, Pomponio Mela, los catálogos de los poetas épicos, el *Itinerario de Antonino* y la obra de Rutilio Numaciano para conocer los caminos y países del mundo antiguo.

Gibbon no deja escapar ninguna ocasión para hablar de los clásicos grecolatinos, a los que llama “mis viejos compañeros familiares”. Cada tanto el autor recuerda los autores que releía una y otra vez. Y al tiempo que se dedicaba a sus lecturas, fue escribiendo su *Decline and Fall*. Cuando ya casi había acabado su obra, volvió a centrarse en los autores griegos, si bien a éstos, como se ha ido viendo, se dedicaba con menos intensidad que a los latinos. Recorre de nuevo sus ya conocidos textos de Homero, Heródoto, Tucídides y Jenofonte; no perdió de vista la tragedia y la comedia, y, además de Platón, leyó también las obras de algunos autores bizantinos, como Justiniano, Procopio y Agatias. Con todo, en un principio la selección que hace Gibbon de la literatura griega es algo más pequeña que la de la literatura latina, pues, por lo que puede entenderse a partir de su *Autobiografía*, Grecia fue para Gibbon un interés posterior.

---

<sup>18</sup> “En el campo, Horacio y Virgilio, Juvenal y Ovidio, eran mis compañeros más asiduos, pero en la ciudad, tracé y ejecuté un plan de estudio para uso de mi expedición trasalpina: la topografía de la antigua Roma, la vieja geografía de Italia y la ciencia de las medallas” (Gibbon, 1949: 109-110).

## 2.- LA RECREACIÓN DE LA LITERATURA GRECOLATINA EN LA AUTOBIOGRAFÍA DE EDWARD GIBBON.

Hasta ahora se han mencionado los autores que Gibbon leyó a lo largo de su vida, tanto para su aprendizaje como para su disfrute. Cuando se propone escribir literatura, todos estos clásicos están ya totalmente incorporados en su pensamiento, y se convierten en una inagotable fuente de datos, citas e imágenes con las que ilustra su texto<sup>19</sup>. Pero tan sólo una selección de todos estos datos aparecerá realmente en su obra de forma explícita. Como ejemplo, se analizará a continuación cuáles son los autores y los textos a los que Gibbon recurre en su ensayo autobiográfico, muchos de los cuales se muestran afines a la nueva estética gótico-romántica que empieza a imponerse hacia la segunda mitad del siglo XVIII.

El recurso que Gibbon utiliza más frecuentemente para introducir en su texto los clásicos grecolatinos es la cita, en latín (en el caso de los autores latinos) o traducida al inglés (en el caso de los autores griegos). En su *Autobiografía*, salvo una referencia a Píndaro, sólo aparecen autores latinos. De entre todos ellos, destaca con mucho Horacio, cuyos textos son utilizados por Gibbon en varias ocasiones. Generalmente, escoge versos del *Ars Poetica*, que le sirven para ejemplificar algunas de sus ideas sobre la literatura y dar consejos sobre composición literaria. No descuida, tampoco, otras obras del poeta, como las *Odas*, los *Epodos* y las *Epístolas*. El segundo autor latino más frecuente es Virgilio (que, curiosamente, no era uno de sus favoritos, en cuanto a gustos personales se refiere). Aunque también incluye una cita de las *Geórgicas*, en realidad, Gibbon sólo alude a la *Eneida*, y, concretamente, al libro VI. Por otro lado, no es rara su preferencia, teniendo en cuenta que era un libro que conocía a la perfección, como demostró en su *Critical Observations on the Sixth Book of [Vergil's] 'The Aeneid'*. Además de Horacio y Virgilio, también se hace eco de Ovidio, Plinio el Joven, Cicerón y Lucano. Parece, por tanto, que a la hora de entrar en un estilo literario más alejado del puramente académico, Gibbon deja de lado a los autores históricos, que, sin embargo, constituían un núcleo importante de su formación. Recupera, por el contrario, a los

<sup>19</sup> “No one would deny, he argues, that literature is the school of life. He took *littérature*, a recently minted French word, to include not just *belle letters*, poetry and rhetoric (though Gibbon champions these) but the whole corpus of the Classics” (Porter, 1988: 54).



líricos, a los que también dedicó gran parte de sus estudios. En esta ocasión, sus versos se adaptan mejor al contenido que el historiador quiere transmitir.

Como se acaba de señalar, un caso particular es el del libro VI de la *Eneida*. A este texto Gibbon le dedicó un ensayo en el que rebatía la interpretación de la bajada a los infiernos de Eneas según el obispo Warburton. Warburton había defendido la idea de que esta catábasis a los infiernos era, en realidad, una representación alegórica de la iniciación de Eneas en los misterios eleusinos, de los que era legislador. Durante mucho tiempo esta interpretación fue alabada por grandes eruditos, y nadie, salvo un profesor de Oxford (el Dr. Lowth) se atrevió a contradecirla. En 1770, Gibbon presentó de forma anónima su ensayo, en el que iba rebatiendo, punto por punto, la teoría de Warburton. Según Gibbon, ningún argumento era lo suficientemente sólido como para pensar que la bajada a los infiernos fuera una alegoría del culto a la diosa Ceres. Entre otras cosas, Gibbon sostiene que en ningún caso Virgilio hubiera podido hablar de estos misterios en su obra: si no era iniciado, por desconocimiento, y si lo era, por prohibición de su comunidad.

En su ensayo *Borges, autor de la Eneida*, García Jurado (2006c: 95-102) hace notar la influencia que un texto como el libro VI de la *Eneida* tiene en Edward Gibbon como receptor de la estética del Romanticismo, y más concretamente, del Goticismo. No cabe duda de que los infiernos del libro VI crean una atmósfera bastante afín a las fantasías del terror gótico, que encuentran en la muerte un tema muy prolífico; por otra parte, el resto de la *Eneida* está igualmente salpicada de algunas escenas terroríficas, que se han incorporado a novelas góticas como *Melmoth, el errabundo*, de Charles Robert Maturin, donde la obra de Virgilio se convierte en una fuente de pesadillas (vid. en esta tesis el capítulo dedicado a Charles Robert Maturin y *Melmoth, the Wanderer*). El poema, por tanto, se presta a una relectura gótica, como lo demuestran los ejemplos citados.

Pero la *Eneida* no es el único texto afín a lo gótico que conocía Gibbon: anteriormente se hizo referencia al tratado *Sobre lo Sublime* de Pseudo-Longino, que constituye otra de las fuentes principales para esta corriente. Asimismo, la *Germania* de Tácito, que fue uno de los autores de referencia para la obra de Gibbon, es un texto

fundamental para conocer al pueblo godo<sup>20</sup>, y, por tanto, fue un documento muy leído dentro las tendencias góticas del Romanticismo. De los godos Gibbon destaca su carácter salvaje, al margen de la civilización. A finales del siglo XVIII, este primitivismo tenía connotaciones opuestas. Por una parte, provocaba rechazo, y estaba cargado de tintes negativos; por otra, se contemplaba con admiración, por su espíritu genuino y libre, contrario al imperialismo y símbolo del sentimiento nacional. Gibbon era consciente de estas tensiones, y ésta es la clave que escoge para su lectura de Roma y del mundo posterior<sup>21</sup>. Aún así, y teniendo en cuenta que los pueblos bárbaros fueron el origen de las naciones modernas (“They restored a manly spirit of freedom, and after the revolution of ten centuries, freedom became the happy parent of taste and science”<sup>22</sup>, Gibbon, 1993: 24) entiende este período como una regresión histórica.

Estas tendencias estéticas, además, coinciden en parte con el planteamiento de *Decline and Fall of the Roman Empire*, donde Gibbon ofrece una visión del mundo romano como una civilización decadente en sus últimos estertores, una ruina de sí misma a la que los nuevos Románticos miran con recelo y desde la oscuridad. Y posiblemente fue esto lo que interesó a muchos de sus lectores del siglo XVIII. Cuando se publicó el primer volumen de *The Decline and Fall*, Horace Walpole exclamó un expresivo “Lo! A truly classic work has appeared!” (“¡Atención! ¡Ha aparecido una obra verdaderamente clásica!”), demostrando que para estos autores ya no interesa el esplendor del imperio, sino su degradación. Gibbon levanta así el velo de ingenuidad que a veces cubría la mirada crítica de sus contemporáneos, tanto en lo que respecta a la historia como a la literatura:

We wish to discover our ancestors, but we wish to discover them  
possessed of ample fortunes, adorned with honourable titles, and  
holding an eminent rank in the class of hereditary nobles, which has

---

<sup>20</sup> De acuerdo con Porter (1988: 140), Gibbon también tuvo en cuenta los trabajos de filósofos y economistas escoceses, sobre todo Adam Ferguson y Adam Smith (Porter, 1988: 140).

<sup>21</sup> “The struggle between Romans and Goths was not just a series of military trials between two warrior peoples. For Gibbon it marked a turning-point, indeed a turning-back, in the course of human society” (Porter, 1988: 142).

<sup>22</sup> “Restablecieron el desnudo varonil de la libertad, la cual, tras el intermedio de diez siglos, vino a ser la madre del buen gusto y de la sabiduría” (Gibbon, 1984: 68).

been maintained for the wisest and most beneficial purposes, in almost every climate of the globe, and in almost every modification of political society<sup>23</sup> (Gibbon, 1907: 2).

Así es como reflexiona Gibbon en su *Autobiografía*. Él, en cambio, parece estar decidido a derrocar a los “dioses”, presentándonos su cara más oscura. Y se fija, para ello, en uno de los pueblos bárbaros que saqueó la ciudad de Roma: los godos. Como señala Porter (1988: 44), el encuentro entre germanos y romanos, entre la barbarie y la civilización, así como el proceso inverso que ambos vivieron (“a Rome is barbarized, the Goths are romanized”<sup>24</sup>, Porter, 1988: 84), causó una gran impresión al joven Gibbon, y esta idea de choque de civilizaciones será una de las que domine su obra<sup>25</sup>.

En definitiva, la compleja intertextualidad con el mundo clásico presente en la *Autobiografía* de Gibbon descubre a un hombre con preferencias líricas y apasionado de la literatura grecolatina, una imagen algo complementaria a la que plantea en sus estudios históricos. En particular, las referencias al libro VI de la *Eneida* recrean una atmósfera gótica que responde a los nuevos gustos y tendencias estéticas de la segunda mitad del siglo XVIII, un gusto por el goticismo que también se refleja en *The Decline and Fall*, donde Gibbon se ha servido de autores clásicos como Tácito para mostrar la imagen de un imperio en decadencia. De nuevo, los textos y los autores escogidos por Gibbon son el reflejo del pensamiento que transmite en su obra.

### 3.- EL PAPEL DE GIBBON EN LA HISTORIOGRAFÍA MODERNA.

La formación de Gibbon en literatura clásica ha sido amplia y exhaustiva, tanto por vías académicas como por vías no académicas. Su lectura de los clásicos es innovadora, en lo que respecta a la historia y en el valor literario de sus fuentes. Toda su

<sup>23</sup> “Deseamos descubrir a nuestros antepasados, pero deseamos descubrirlos poseedores de grandes fortunas, adornados con títulos honorables y ocupando un rango eminente en la clase de los nobles hereditarios, que ha sido mantenida con los fines más prudentes y beneficiosos en casi todos los climas del globo y en casi todas las modificaciones de la sociedad política” (1949: 14).

<sup>24</sup> “Roma es barbarizada, los godos son romanizados”.

<sup>25</sup> “How did Gibbon interpret these barbarians? Reading the *Decline and Fall*, Horace Walpole — himself, of course, fascinated by the ‘Gothic’ — commented on the ‘strange contrast between Roman and Gothic manners’. That was precisely the polarity which Gibbon chose to emphasize. Barbarism was the negation of civilization” (Porter, 1988: 140).

investigación se inserta en una nueva ciencia que se desarrolla durante el siglo XVIII: la Historia crítica, que da lugar a la moderna Historiografía. Según el DRAE, la Historiografía es tanto 1) “el arte de escribir historia” como 2) “el estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre historia y sus fuentes, y de los autores que han tratado de estas materias”. Gibbon es un historiador en los dos sentidos: en su *Decline and Fall* escribe una historia de Roma, vista como la decadencia de un imperio; en su *Autobiografía* describe su formación como lector y el proceso de redacción de su obra, dejando con ello reflexiones y referencias a autores y a hechos que muestran un planteamiento consciente de ordenación de la historia y de la literatura clásicas.

El papel que desempeña Gibbon con respecto a la historiografía romana que se escribe en Inglaterra es semejante en algunos aspectos al de Gregorio Mayáns, erudito valenciano de la Ilustración, cuya obra *La Vida de Virgilio* puede considerarse el documento fundacional de una incipiente y malograda Historiografía hispana de la literatura latina, donde convergen la Poética y la Retórica<sup>26</sup>, la Bibliografía y la Traducción. Como ha estudiado García Jurado (2007b y 2007c), Mayáns participó en el debate existente en el siglo XVIII sobre la posibilidad de que la decadencia de la literatura latina se debiera a los escritores de origen hispano, como Lucano, un autor comparado continuamente con Virgilio. Esta idea, que se inició en Italia, supone un moderno ingrediente patriótico en la valoración de los autores antiguos (Lucano es considerado de manera anacrónica como un “autor español”), pues el hecho abre nuevas posibilidades a la Historiografía. Mayáns logra superar este anacrónico debate para tomar partido por Virgilio, a la vez que entronca a este autor con las letras españolas mediante la historia de sus mejores traducciones al castellano y prefigura así una idea consciente del concepto de la presencia literaria de un autor antiguo en una literatura moderna. Al igual que Mayáns, Gibbon también parte de la distinción entre Antiguos y Modernos, que presupone la conciencia del fin de una era y el comienzo de otra. Esta perspectiva se enmarca dentro de un debate más amplio surgido en Francia y vivido en toda Europa, la *Querelle des anciens et des modernes*, que fue parodiada en Inglaterra

<sup>26</sup> La Poética, la Retórica y la Historia eran los tres bloques temáticos en los que se dividía el curriculum escolar de los Jesuitas, y están en el origen de la historiografía moderna de los países católicos (vid. Espino, en García Jurado (coord.), 2005: 27-46). Sin embargo, la situación educativa en los países protestantes es diferente, y, por tanto, no me referiré a estas materias.

por Jonathan Swift en “The Battle of the Books”. La distinción entre Antiguos y Modernos se refleja, igualmente, en la relevancia que da Gibbon a las traducciones, otro punto de encuentro entre los dos mundos. Ya se ha aludido anteriormente a las traducciones de dos grandes poetas de la literatura inglesa que Gibbon cita en sus *Memorias*: la *Iliada* (1720) y la *Odisea* (1726) por Alexander Pope, y las obras de Virgilio por John Dryden (1697). Éstos son quizá los ejemplos más significativos en los que se aúnan los versos de grandes poetas, antiguos y modernos; pero Gibbon también alude a estudiosos de gran prestigio cuyas traducciones de los clásicos se hicieron tan importantes como las propias obras. No hay que olvidar que el interés por las traducciones en sí mismas, en especial las que pertenecen a siglos anteriores, es un asunto relacionado en el siglo XVIII con la llamada “edición retrospectiva”<sup>27</sup>, hecho que trae consigo la conformación de una amplia biblioteca de traductores, al fin y al cabo lectores modernos de los clásicos<sup>28</sup>. Junto a los traductores, también cobran relevancia los editores y los comentaristas, que forman parte igualmente de los estudiosos de la Antigüedad.

La Bibliografía, otro de los fundamentos de la Historiografía literaria que configura Mayáns, tiene igualmente una presencia importante en Gibbon<sup>29</sup>. A lo largo de su *Autobiografía*, Gibbon da cuenta de los estudios historiográficos más importantes publicados en Inglaterra, y que él leyó en su periodo de formación. Durante su corta época de estudiante en Oxford, Gibbon pasaba las horas leyendo la *Universal History from the Earliest Account of Time* (1747-1768) y el *Ductor Historicus, or a Short System of Universal History* (1704), un tratado del anticuario Thomas Hearne (1678-1735). Ambos libros, comenta Gibbon, “referred and introduced me to the Greek and

<sup>27</sup> Véanse los estudios de Maravall (1972) y Juárez Medina (1988).

<sup>28</sup> Además del ejemplo concreto de Mayáns, hay en España un creciente interés por la traducción y los traductores. Castro de Castro (en García Jurado (coord.), 2005: 137-160) ha estudiado el caso de *La Biblioteca Clásica* de Luis Navarro, cuyo precedente, el impresor Sancha, es el primero en crear una colección de autores clásicos españoles donde también se incluyen importantes traducciones, como el *Agamenón* de Sófocles o la *Hécuba* de Eurípides, ambos traducidos por Fernán Pérez de Oliva. De esta forma, señala Castro (en García Jurado (coord.), 2005: 140), “se combina en la colección autores españoles y clásicos y se reivindica la labor de traducción colocándola al nivel de la de creación”.

<sup>29</sup> Mayáns estaba especialmente vinculado a la obra de Nicolás Antonio (1617-1684): *Biblioteca Hispana Vetus* y *Biblioteca Hispana Nova*.

Roman historians, to as many at least as were accessible to an English reader”<sup>30</sup> (Gibbon, 1907: 31). Más tarde, en el verano de 1751, leyó otras dos obras que también contribuyeron considerablemente a su formación como historiador: la *Roman History* (1713) de Lawrence Echard (1670-1730) y *An Institution of General History* (1662; segunda edición con ampliaciones, 1680), de William Howell. La primera de ellas, además, fue para Gibbon una importante fuente de información sobre los Godos y la caída de Roma, cuya descripción le llamó poderosamente la atención desde el primer momento:

My first introduction to the historic scenes, when have since engaged so many years of my life, must be ascribed to an accident. In the summer of 1751 I accompanied my father on a visit to Mr. Hoare’s, in Wiltshire; but I was less delighted with the beauties of Stourhead than with discovering in the library a common book, the *Continuation of Echard’s Roman History*, which is indeed executed with more skill and taste than the previous work. To me the reigns of the successors of Constantine were absolutely new; and I was immersed in the passage of the Goths over the Danube when the summons of the dinner-bell reluctantly dragged me from my intellectual feast. This transient glance served rather to irritate than to appease my curiosity; and as soon as I returned to Bath I procured the second and third volumes of Howel’s *History of the World*, which exhibits the Byzantine period on a larger scale<sup>31</sup> (Gibbon, 1907: 32).

---

<sup>30</sup> “Me remitieron y me introdujeron en los historiadores griegos y romanos, por lo menos todos los que eran accesibles a un lector inglés” (Gibbon, 1949: 41).

<sup>31</sup> “Mi primera introducción a las escenas históricas que luego han ocupado tantos años de mi vida tiene que atribuirse a un accidente. En el verano de 1751 acompañé a mi padre a una visita a Mr. Hoare, en Wiltshire, pero quedé menos encantado de las bellezas de Stourhead que de descubrir en la biblioteca un libro corriente, la *Continuación de la Historia Romana de Echard*, que en realidad, está hecha con más pericia y gusto que la obra anterior. Para mí, los reinados de los sucesores de Constantino eran absolutamente nuevos y estaba sumergido en el paso de los godos por el Danubio cuando el toque de la campanilla que llamaba a comer me hizo dejar con pena este festín intelectual. Esta ojeada pasajera sirvió más para excitar que para apaciguar mi curiosidad, y tan pronto como volví a Bath me procuré los volúmenes segundo y tercero de la *Historia del Mundo*, de Howell, que describe el periodo bizantino con más detalle (Gibbon, 1949: 41-42).

En su *Autobiografía*, Gibbon siente la necesidad de mencionar, finalmente, otros tres libros, “since they may have remotely contributed to form the historian of the Roman Empire”<sup>32</sup> (Gibbon, 1907: 75). Estos tres libros son las *Lettres Provinciales* (1656) de Blas Pascal (1623-1662), donde aprendió a manejar la ironía, la *Vie de l'empereur Julien* (1735?) del Ábate de La Bleterie (Jean-Philippe-René de La Bleterie, 1696-1772), que le aportó gran información sobre la época y la vida de este personaje, y, por último, el titulado *Dell' Istoria civile del regno di Napoli* (1723) de Giannone (1676-1748), donde conoció los abusos del poder sacerdotal en Italia. Finalmente, más alejado de la Historiografía de sus contemporáneos, Gibbon recuerda a Walter Raleigh (1552-1618), escritor, cortesano, político y explorador de la época de Isabel I, que redactó una *History of the World* (1614), cuyo primer volumen está dedicado a las civilizaciones de Grecia y Roma. Como puede observarse, casi toda la bibliografía a la que acude Gibbon es del siglo XVIII, alguna obra es de la segunda mitad del siglo XVII y, tan sólo en el caso de Walter Raleigh, se remonta hasta la primera mitad del siglo XVII. Esto desvela la conciencia de Gibbon de una Historiografía moderna, diferente de la Historiografía clásica (Jenofonte, Heródoto, Livio, Tácito...), que estudia a través de textos griegos y latinos, esto es, a través de las fuentes primarias.

Tanto por los textos que emplea (en original y en traducción), la bibliografía que cita y las corrientes de pensamiento en las que se inserta, puede afirmarse que el planteamiento de la historia que presenta Gibbon en su *Autobiografía* establece claras diferencias entre una historia antigua y una historia moderna. En este sentido, se vislumbra en la obra de Gibbon una idea del mundo clásico como algo ajeno y distante, como un universo cerrado y terminado, al que el historiador puede aproximarse casi como un arqueólogo. En este mundo interactúan constantemente dos aproximaciones inseparables, la historia y la literatura, esto es, el contenido y la forma. Las mismas fuentes que Gibbon utiliza para conocer la historia de Roma configuran, paralelamente, una literatura que también tiene una evolución histórica. La literatura latina, en este caso, se concibe como el camino que lleva al lector a conocer y a entender otro mundo que entra en comunicación con la modernidad. Comienza así la conciencia de una

---

<sup>32</sup> “Que pueden haber contribuido remotamente a formar al historiador del imperio romano” (Gibbon, 1949: 69).

“Tradición Clásica”, donde dialogan diferentes épocas y culturas. Gibbon en Inglaterra, como Mayáns en España, es una figura esencial en el surgimiento de esta nueva Historiografía, y su lectura de los clásicos grecolatinos inaugura una forma de mirarlos desde la modernidad.

#### 4.- EDWARD GIBBON: LA LECTURA DE LA HISTORIOGRAFÍA Y LA HISTORIOGRAFÍA COMO LECTURA

El objetivo de este apéndice ha sido analizar la faceta de Edward Gibbon como lector de literatura clásica. Su *Autobiografía* ha ofrecido para ello un material fiable, donde están recogidas sus lecturas de fuentes primarias, tanto desde una perspectiva académica, como no académica. Una revisión de este material ha permitido dar cuenta de la extensa formación de Gibbon, sobre todo en lo que respecta a historiadores latinos. Se ha observado, en esta parte, el progreso de su formación, donde Gibbon pasó de leer aleatoriamente traducciones de textos clásicos, a aplicar conscientemente un criterio de selección, en la que empezó a incluir también las versiones originales. A lo largo de este proceso de formación lectora, Gibbon ha ido pasando de un acercamiento académico a una lectura cada vez más personal, una búsqueda de alternativas semejante a la que llevan a cabo los escritores góticos. En su *Autobiografía* se observa, asimismo, que Gibbon dio cierta prioridad al latín sobre el griego, y que, sobre todo, dedicó gran parte de su tiempo a la lectura de los historiadores latinos, lo que le supuso un conocimiento valiosísimo para su obra magna, *The Decline and Fall of the Roman Empire*. En segundo lugar, se ha aludido al uso retórico de la literatura grecolatina que Gibbon hace en su obra, donde incorpora algunos textos, generalmente con intenciones explicativas. En este caso, Gibbon ha recurrido, principalmente, a los autores líricos, confiriendo de nuevo prioridad a los latinos sobre los griegos.

Por otra parte, la *Autobiografía* ya es en sí misma una obra literaria que se sirve de la literatura griega y latina para ejemplificar muchas de sus ideas; en este sentido, Gibbon deja a un lado sus intereses históricos y recurre, sobre todo, a la lírica latina. Entre todos los textos evocados, Gibbon se detiene especialmente en el libro VI de la *Eneida*, al que ya había dedicado un tratado, donde rebatía las ideas del obispo



Warburton. La *Eneida* es un texto bien conocido por Edward Gibbon y lleno de escenas afines a la nueva estética gótica. Esta atmósfera gótica no sólo coincide con las tendencias de la corriente Romántica, sino también, en parte, con el espíritu con que Gibbon enfoca su obra *The Decline and Fall*, donde el imperio romano es analizado como una civilización condenada a desaparecer, una idea muy alejada del esplendor que se había adjudicado al imperio durante la época de la Ilustración. Además, este “goticismo” con el que se impregna *The Decline and Fall* es la manifestación de una nueva Historiografía, donde el mundo antiguo y el moderno están cada vez más claramente separados por un momento de cambio determinado por la decadencia del primero. Finalmente, el uso de ciertas traducciones y de una amplia bibliografía historiográfica refuerza esa comunicación entre pasado y presente como diálogo de dos mundos diferentes y distantes, un dialogo en el que nace por primera vez el concepto de Tradición clásica, a la par que se desarrolla la Historia de la Literatura como disciplina académica.

Gibbon es, por tanto, un hombre de su tiempo, que se hace eco de los movimientos culturales que le toca vivir; es también un narrador y un historiador extraordinario, que da otra vuelta de tuerca a los estudios sobre Roma; pero es, sobre todo, un lector que, desde sus elecciones más arbitrarias, se acerca a la literatura clásica para disfrutar de otro mundo y de otras mentes.

## ÍNDICE DE NOMBRES

### A

Adán, 258, 278, 279, 284, 297, 300, 305, 308, 309, 329  
Addison, Joseph, 64, 68, 70, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 145, 152, 222, 228, 594  
Adeliza, 215  
Adimari, 263  
Admeto, 516  
Adonijah, 325  
Afrodita, 465, 466, 469, 484, 488, 489, 494, 522  
Agamemnón, 393  
Agatha, 269  
Agatias, 662  
Aikin, Anna Laetitia, 80  
Ainsworth, William Harrison, 326, 494  
Alarico, 109, 118  
Alastor, 285, 309  
Alcestis, 516  
Alcibiades, 405  
Alcmán, 518  
Aldiss, Brian, 424  
Alecto, 367, 368, 369, 392, 393  
Alejandro Magno, 406, 472  
Alfeo, 444  
Alfonso el Bueno, 209, 210, 513  
Aliaga, Francisco de, 326, 354, 380, 381, 383, 384, 385, 386  
Alma-Tadema, Lawrence, 160  
Altea, 383, 384  
Allan, Frances, 416, 418  
Allan, John, 416, 417, 418  
Ambrosio, 320  
Amiano Marcelino, 117, 188  
Anacreonte, 261, 282, 336, 379, 380, 409, 421, 506, 518  
Anaxágoras, 421  
Andrómaca, 361, 518, 646, 647  
Anio, rey de Delos, 489  
Anteros, 466  
Anthon, Charles, 421, 491  
Antígona, 421, 564, 565  
Antígono, 185  
Antinoos, 470, 471  
Aoede, 444  
Apio Claudio el Ciego, 401, 406  
Apolo, 267, 378, 397, 469, 470, 471, 472, 473, 475, 489, 490, 522  
Apolo de Belvedere, 469, 471  
Apolodoro de Atenas, 301, 490  
Apolonio de Tiana, 170, 187, 192, 458, 462  
Apolonio Rodio, 282  
Apsirto, 395  
Apuleyo, 170, 183, 184, 187, 188, 190, 192, 261, 277, 281, 282, 314, 328, 538, 539, 541, 544, 557, 648  
Aqueronte, 143  
Aquiles, 143, 188, 343, 347, 360, 361, 509, 566

Arato, 130, 131  
 Arcadia, 145  
 Archer (The Lifted Veil), 536, 538, 541  
 Ariosto, 126, 445  
 Aristófanes, 203, 282, 624, 625  
 Aristóteles, 67, 118, 119, 120, 135, 144, 203, 219, 221, 222, 224, 227, 228, 229, 234, 238, 421, 520, 560, 561, 563, 628  
 Arnold, Thomas, 617  
 Arquíloco, 421  
 Artemidoro, 354, 356  
 Artemisa, 473  
 Asclepio, 302  
 Ashtophet, 488  
 Astarté, 488  
 Atenea, 50, 286, 302, 303, 393, 456, 457, 466, 546, 548, 551, 552, 559, 568  
 Ateneo, 282  
 Atenodoro, 340, 351  
 Atreo, 120, 231  
 Atwood, Margaret, 267  
 Augusto, Octavio, 185, 250, 253  
 Aulo Gelio, 122, 437, 448  
 Austen, Jane, 95, 320, 428, 537  
 Áyax, 143, 552, 553, 564, 566

## B

Baco, 397  
 Bacon, Francis, 449  
 Baillie, John, 64  
 Balzac, Honoré de, 333  
 Barrie, James Matthew, 499  
 Baudelaire, Charles Pierre, 432, 483  
 Beatrice (The Mysterious Mother), 215  
 Beattie, James, 68, 84  
 Beckford, William Thomas, 70, 71, 91, 94  
 Bécquer, Gustavo Adolfo, 432  
 Belisario, 118  
 Bell, Henry Glassford, 501  
 Benedicto (The Mysterious Mother), 215  
 Bentley, Richard (hijo), 199  
 Berenice, 378, 425, 426, 460, 461, 482, 483, 484, 485, 493, 494, 496, 498, 505, 507, 512, 513, 516, 518, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 550  
 Berry, Mary, 199  
 Bertha (esposa de Latimer), 533, 536, 538, 540, 556, 557  
 Bielfeld, Baron, 434  
 Bierce, Ambrose, 429  
 Blackwood, John, 530  
 Blackwood, William, 444, 445, 448, 449, 450, 451  
 Blair, Robert, 74  
 Blanca (The Castle of Otranto), 209, 419  
 Boiardo, 126  
 Boileau-Despréaux, Nicolas, 64, 106, 220, 594  
 Bon-bon, 519  
 Booth, Wayne C., 429  
 Bouguereau, William-Adolphe, 393, 394, 410  
 Bouterwek, Friedrich, 128  
 Brabant, Robert, 530  
 Brannigan, Biddy, 368, 369  
 Briseida, 360, 361  
 Brontë, Emily, 527  
 Brown, Charles Brockden, 94, 429  
 Browne, Sir Thomas, 594

Browning, Elizabeth Barrett, 267  
 Browning, Robert, 223  
 Bryant, Jacob, 434  
 Burke, Edmund, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 129, 133, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 150, 152, 156, 157, 216, 420  
 Burton, Sir Richard Francis, 70, 124, 205, 415  
 Burton, Tim, 494  
 Butler, Samuel, 448, 594  
 Byron, Lord George Gordon, 87, 160, 213, 224, 260, 268, 306, 316, 463, 464, 465, 469, 471, 479

## C

Caco, 143  
 Cadalso, José de, 250, 251, 252  
 Cadmo, 120, 231, 398  
 Caín, 299  
 Calígula, 184, 185, 467, 468  
 Canidia, 183  
 Canning, Sir Launcelot, 495  
 Canova, Antonio, 469, 470, 471, 490  
 Carey, Mathew, 421  
 Caribdis, 186  
 Caritó, 515  
 Carlyle, Thomas, 565  
 Carmilla, 41, 91, 92  
 Caronte, 476, 482, 522, 565  
 Casandra, 533  
 Casaubon, Isaac, 564  
 Casiodoro, 117  
 Cástor, 491  
 Catilina, 388, 452  
 Catón, 144, 266  
 Catulo, 239, 240, 420, 516, 599, 627, 661  
 Cebes, 624  
 Cecilio de Caleacte, 64, 129  
 Céfiro, 282  
 Celeno, 121  
 Cerbero, 186  
 Ceres, 267, 664  
 Cervantes, Miguel de, 166, 208, 223, 445, 543, 594  
 César, Julio, 144, 190, 235, 261, 623, 624  
 Cibeles, 472  
 Cicerón, 187, 205, 224, 261, 266, 282, 373, 374, 409, 420, 450, 452, 559, 623, 624, 626, 627, 628, 631, 660, 661, 663  
 Cintia, 188  
 Circe, 122, 143, 183  
 Clairmont, Claire, 260  
 Clairmont, Mary Jane, 260  
 Claudiano, 118  
 Clemm, María (Muddie), 418  
 Clemm, Virginia, 418, 419, 460, 507, 513  
 Cleómenes, 489, 490  
 Clerval, Henry, 286, 287, 288, 536  
 Clinton, Henry Fiennes, 199  
 Clitemnestra, 393  
 Cloris, 473  
 Cole, William, 206  
 Coleridge, Henry Nelson, 503  
 Coleridge, Samuel Taylor, 42, 74, 150, 330, 442  
 Colet, John, 623  
 Collins, William, 41, 74  
 Cómodo (Lucio Aurelio Cómodo Antonino), 467  
 Condesa de Narbona, 215, 216, 218  
 Congreve, William, 594

Conrad (The Castle of Otranto), 209  
Convolvulus Gondola, 476  
Conway, Henry Seymour, 199  
Cooke, Philip Pendleton, 415  
Cooper, James Fenimore, 428, 429, 434  
Copleston, Edward, 627  
Coriolano, 404, 405, 406  
Cornelio Agrippa, 258  
Cornelio Nepote, 657  
Cortázar, Julio, 415, 420, 425, 427, 432, 449, 469  
Crátero, 515  
Crawford, Marion, 180  
Creonte, 565  
Crisaor, 546  
Cristo, 305, 323, 326, 330  
Cross, John Walter, 529  
Cunningham, John, 74  
Cupido, 466  
Curtius, Ernest Robert, 159

## Ch

Chapman, George, 475  
Chaworth, Mary, 463  
Chesterton, Gilbert Keith, 432  
Chute, John, 199

## D

D'Israeli, Isaac, 433, 434, 447  
Damer, Miss Anne, 201  
Danaides, 311, 494  
Dante Alighieri, 259, 543  
Dares, 207  
Darwin, Charles, 61, 300  
Darwin, Erasmus, 61, 300  
Davy, Humphry, 300  
De Lacey, 269, 295  
Dean (The Mill on the Floss), 640  
Deane, Mrs., 563  
Defoe, Daniel, 594  
Deimo, 466  
Delacroix, Eugene, 70  
Demeter, 267  
Demócrito, 402, 406  
Demóstenes, 421, 446, 448, 449, 624, 627  
Demóstrato, 515  
Denbrough, George, 514  
Denizard Rivail, Hyppolyte Léon. *Véase* Kardec, Allan  
Diana, 517  
Díaz Yanes, Agustín, 408  
Dickens, Charles, 193, 527  
Dictis, 188, 207  
Dido, 188, 364, 370, 371  
Diógenes Laercio, 471  
Dion Casio, 661  
Dioniso, 398  
Dioniso de Halicarnaso, 421, 433, 624  
Dios, 74, 137, 210, 276, 284, 298, 300, 304, 305, 307, 320, 329, 330, 332, 366, 503  
Discordia, 140  
Donne, John, 594  
Doña Clara (Melmoth, the Wanderer), 371

Dorian Gray, 91, 122, 271, 284, 285, 320, 329, 398, 432, 467, 497, 513, 514  
 Doyle, Arthur Conan, 432  
 Dr. Jekyll y Mr. Hyde, 41, 90, 91, 271, 285, 432, 497  
 Drabble, Margaret, 286  
 Drácula, 41, 79, 90, 91, 328, 536  
 Druso Nerón, 116, 188  
 Dryden, John, 106, 142, 144, 218, 594, 668  
 Dupin, Auguste, 44, 432

## E

Ebn Zaiat, 484, 523, 525  
 Eco, 282, 285  
 Echard, Lawrence, 669  
 Edipo, 214, 216, 258, 292, 310, 311, 312, 315, 511, 517, 522, 559, 564, 565  
 Edmund (The Mysterious Mother), 215  
 Eetes, 395  
 Egeo, 483, 484, 493, 494, 522  
 El Idrisi, 509  
 Elais, 489  
 Electra, 393, 564  
 Eleonora, 425, 461, 507, 508, 509, 512, 513, 514, 517, 521, 522, 523  
 Elinor (Melmoth, the Wanderer), 327, 370  
 Eliot, George, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 50, 95, 186, 263, 271, 278, 280, 288, 344, 422, 441, 442, 487, 488, 493, 517, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 548, 549, 550, 551, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 633, 634, 637, 639, 645, 646, 650, 652, 653  
 Eliot, T. S., 308  
 Eliseo, 476, 512  
 Elizabeth (Frankenstein), 284, 310, 311  
 Emerson, Ralph Waldo, 565  
 empusa, 184, 186, 187  
 Eneas, 142, 143, 188, 215, 216, 244, 344, 345, 347, 361, 362, 364, 367, 371, 664  
 Eno, 489  
 Enrique VIII, 160, 165  
 Epimeteo, 303  
 Erasmo de Róterdam, 594, 623, 634  
 Ericto, 183  
 Erinias, 182, 189, 393  
 Ermengarde, 507  
 Eros, 38, 460, 466, 510  
 Escila, 186  
 Esopo, 203, 261, 277, 281, 282, 314, 530, 559, 623, 624, 631  
 Espermo, 489  
 Esquilo, 203, 261, 282, 292, 293, 297, 298, 305, 306, 308, 309, 310, 314, 315, 421, 561, 625  
 Esquines, 627  
 Estacio, 141  
 Estilicón, 118  
 Estrabón, 403, 661, 662  
 estrige, 186, 187  
 Euclides, 651  
 Euménides, 182, 393  
 Eurídice, 478, 482, 516, 522  
 Eurípides, 188, 203, 261, 282, 292, 306, 308, 310, 314, 315, 373, 421, 518, 561, 624, 625  
 Euthanasia (Valperga), 263  
 Eva, 258, 284, 297, 307, 309, 329, 548, 558  
 Evans, Christiana, 528, 531, 544  
 Evans, Mary Ann (Marian). *Véase* Eliot, George  
 Evans, Robert, 528  
 Even-Zohar, Itamar, 49  
 Everhard (Melmoth, the Wanderer), 376, 377

## F

Fama, 140, 257  
 Fausto, 328, 329, 337  
 Febo, 466, 479  
 Federico (The Castle of Otranto), 209, 210  
 Fedra, 214, 373  
 Fedro, 657  
 Felix (Frankenstein), 269  
 Fénelon, François, 594  
 Fielding, Henry, 197, 594  
 Filinio, 184, 188, 192, 193, 515, 516, 524  
 Filoctetes, 548, 564, 567  
 Filóstrato, 187, 192, 458, 462, 523  
 Flavio Arriano, 282  
 Flavio Josefo, 421  
 Flaxman, John, 70  
 Flegón de Trales, 49, 164, 184, 185, 459, 515, 516, 523  
 Floro, 661  
 Focílides, 624  
 Fortunato, 517  
 Francis, Philip, 658  
 Frankenstein, Victor, 258, 268, 269, 271, 274, 276, 281, 284, 285, 286, 288, 290, 297, 298, 307, 310, 311, 312, 320, 536, 543, 649  
 Frazer, James George, 180  
 Freud, Sigmund, 37, 82, 83, 102, 312, 460, 549  
 Friedkin, William, 408  
 Friedrich, Caspar David, 70  
 Fritigerno, 117  
 Fuller, Margaret, 47, 139, 263, 267, 278, 310, 314, 344, 420, 442, 443, 444, 451, 457, 487, 556  
 Fuller, Timothy, 443  
 Furias, 368, 393, 539  
 Fuseli, Henry, 70

## G

Galatea, 285  
 Galba, 185  
 Galvani, Luigi, 300  
 Gautier, Teóphile, 459, 461, 516  
 Gazel, 250  
 Gelo, 186  
 Genette, Gerard, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 256, 334, 335, 442, 559  
 Genlis, Madame de, 285  
 Gernsback, Hugo, 289, 426  
 Ghirlandaio, Domenico, 514  
 Gibbon, Edward, 46, 57, 118, 142, 144, 201, 279, 362, 406, 407, 408, 410, 420, 436, 559, 587, 594, 655, 656, 657, 658, 659, 661, 663, 664, 668, 670, 671, 672  
 Ginsberg, Allen, 432  
 Glegg, Mrs. (The Mill on the Floss), 563  
 Godwin, Fanny, 260, 261  
 Godwin, William, 94, 260, 270, 271, 330  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 127, 161, 164, 184, 192, 278, 279, 314, 329, 459, 461, 478, 479, 516, 543  
 Gólem, 258, 298, 299, 308, 313  
 Gorgona, 52, 121, 186, 493, 546  
 Goya, 55, 57, 70  
 Gracián, Baltasar, 594  
 Gray, Dorian, 41  
 Gray, Thomas, 74, 199, 205, 594  
 Grayas, 186  
 Griswold, Rufus Wilmot, 415, 416, 437, 451  
 Guest, Stephen, 532, 549, 559, 563, 566, 567

Guillén, Claudio, 114  
Guzmán (familia de), 323, 326, 327, 332, 364, 376

## H

H. D. (Hilda Doolittle), 267  
Hades, 131, 145, 216, 343, 362, 367, 476, 479, 517, 522  
Hamadriade, 559  
Hamilton, Sir William, 629  
Hamlet, 235, 236  
Harmonía, 398, 466  
harpía, 121, 122, 186, 187  
Harriet Shelley, 260  
Hawthorne, Nathaniel, 429, 442  
Hearne, Thomas, 668  
Hécate, 183  
Héctor, 131, 188, 337, 344, 345, 347, 358, 361, 559, 646  
Hécuba, 188, 559, 646  
Hefesto, 293, 302, 466  
Helen, 417, 419, 442, 451, 455, 458, 465, 489, 493, 511, 515  
Heliodoro, 624  
Helme, Elizabeth, 212  
Hera, 186, 282, 398  
Hércules, 144, 403, 559  
Hermes, 257, 302, 546  
Heródoto, 261, 282, 421, 661, 662, 670  
Hervey, James, 74  
Hesíodo, 136, 137, 138, 261, 282, 293, 302, 307, 314, 548, 624  
hidra, 121  
Hidra de Lerma, 186  
Highet, Gilbert, 111, 112, 113, 161, 162, 163, 164, 305, 314, 543  
Higino, 303  
Hilditch, Miss Ann, 212  
Hipócrates, 185  
Hipólita, 209, 210, 211  
Hipólito, 373  
Hobbes, Thomas, 594  
Hoffmann, E. T. A. (Ernest Theodor Amadeus), 73, 82, 342, 428, 431, 497  
Hogg, James, 442  
Holmes, Sherlock, 44  
Homero, 106, 107, 122, 130, 131, 132, 139, 140, 143, 190, 203, 244, 259, 261, 277, 281, 282, 314, 336, 337, 343, 345, 347, 348, 354, 356, 358, 359, 361, 362, 363, 390, 391, 392, 409, 421, 465, 543, 559, 624, 627, 652, 658, 659, 661, 662  
Honorato, 141  
Hoole, Charles, 624  
Horacio, 43, 49, 68, 107, 109, 118, 119, 120, 121, 140, 141, 148, 151, 174, 178, 183, 198, 203, 204, 208, 213, 215, 221, 222, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 261, 266, 274, 275, 276, 277, 282, 334, 353, 380, 381, 382, 391, 392, 404, 409, 420, 439, 440, 441, 520, 560, 599, 617, 623, 643, 644, 658, 661, 662, 663  
Housman, A. E., 629  
Howell, William, 669  
Hugo, Victor, 508  
Hume, David, 594  
Hurd, Richard, 14, 106, 107, 110, 152, 153, 594

## I

Ifigenia, 311, 393  
Imalee, 326, 327, 329, 331, 354, 357, 358, 365, 379, 380, 383, 384, 387, 395, 396, 397, 398, 399, 401  
Irving, Washington, 428, 429, 516  
Isaac, 268, 329, 433, 447, 491, 528, 529, 564  
Isabel I, 670



Isabella, 206, 209, 210, 211  
Isidora, 326, 327, 331, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 365, 371, 380, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 401  
Isócrates, 624

## J

Jack, el Destripador, 89  
Jackson, Henry, 629  
James, Henry, 94, 413, 429  
James, Montague Rhodes, 41, 44, 89, 180, 432  
Japeto, 303  
Jasón, 310, 395  
Jebb, Richard Claverhouse, 629  
Jenofonte, 203, 261, 282, 624, 659, 661, 662, 670  
Jerónimo (The Castle of Otranto), 209, 210  
Jesús, 330  
Johnson, Samuel, 68, 84, 201, 202, 205, 220, 221, 225, 226, 349, 350  
Jordanes, 57, 116, 117  
Joyce, James, 244  
Juan Estobeo, 301  
Jung, Carl Gustav, 494  
Júpiter, 257, 266, 306, 446, 448, 517  
Justiniano, 118, 662  
Justino, 661  
Juvenal, 203, 239, 261, 303, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 409, 420, 623, 624

## K

Kahlert, Karl Friedrich, 428  
Kant, Immanuel, 67, 68, 69  
Kardec, Allan, 90  
Keats, John, 161, 192, 461, 476  
Kent, William, 71  
King, Henry (obispo de Chichester), 478, 479  
King, Stephen, 44, 358, 424, 432, 485, 514  
Kingsbury, Henriette, 321

## L

La Bleterie, Ábate de, 670  
La Fontaine, Jean de, 282, 594  
La Harpe, Jean-François, 220  
Lacassagne, Alexandre, 89  
Lady Morgan, 322  
Lady Rowena, 488, 493  
Lamb, Charles, 121  
Lamia, 122, 182, 184, 186, 225, 458, 524, 547, 548  
Landi, Gaspari, 405, 406, 410  
Laodamia, 516  
larvae, 188, 189, 341  
Lathan, Miss, 528  
Latimer, 532, 533, 534, 536, 543, 556, 642  
Lawrence, D. H., 537  
Le Fanu, Joseph Sheridan, 41, 91, 92  
Leda, 491  
Lee, Nathaniel, 218, 406, 407, 410, 452, 455, 461  
Lee, Sophia, 94  
Leland, Thomas, 211  
Lemprière, John, 421, 491  
lemures, 188, 189, 249, 250, 251, 341  
Lessing, Gotthold Ephraim, 140, 267  
Lestat, 42

Leto, 473  
 Levin, Harry, 111, 112, 113, 159  
 Lewes, Agnes, 496, 529  
 Lewes, George Henry, 529, 530  
 Lewis, Matthew Gregory, 87, 94, 120, 204, 211, 218, 249, 250, 251, 252, 277, 320, 331, 332, 333, 342, 358, 382, 428, 431, 485  
 Licofrón, 624  
 Licurgo, 280  
 Ligeia, 418, 425, 426, 431, 451, 461, 465, 478, 483, 487, 488, 490, 491, 492, 493, 494, 499, 500, 502, 513, 516, 522, 524, 536, 545, 556  
 Lilith, 187  
 Lily, William, 623  
 Liriope, 282  
 Livio, 623, 661, 670  
 Loliano, 185  
 Lombroso, Cesare, 89  
 Lovecraft, Howard Phillips, 37, 41, 44, 75, 122, 180, 185, 191, 192, 486, 507, 508, 514  
 Lucano, 183, 190, 282, 446, 468, 518, 599, 623, 624, 663, 667  
 Luciano de Samosata, 37, 182, 183, 185, 187, 190, 203, 261, 282, 292, 302, 303, 341, 421, 447, 520, 521, 624  
 Lucio, 538  
 Lucio Aurelio Cómodo Antonino, 467  
 Lucrecio, 141, 282, 420, 599, 624, 661  
 Lytton, Bulwer, 489

## LI

Llull, Raimundo, 508, 514, 523

## M

Macates, 192, 193, 515  
 Machen, Arthur, 122, 218, 499  
 Maffei, Francesco Scipione, 237  
 Malesbury, William de, 326  
 Mallarmé, Stéphane, 432  
 manes, 185, 188, 341  
 Manfred (The Castle of Otranto), 209, 210, 211  
 maniae, 188, 189  
 Mann, Sir Horace, 205  
 Mann, Thomas, 432  
**MARCIAL**, 238, 239, 240, 241, 242, 256, 400, 514, 623, 624  
 Marco Aurelio, 180, 467  
 Margaret (Melmoth, the Wanderer), 327  
 Margarita de Navarra, 218  
 María Tudor, 165, 485  
 Marley, Jacob, 193  
 Marlon, Christopher, 594  
 Marlowe, Christopher, 328  
 Marquesa Afrodita, 462, 465, 471  
 Marshall, William, 207, 219  
 Marx, Karl, 257, 270, 293  
 Mason, William, 205  
 Matilda (The Castle of Otranto), 206, 209, 210, 211  
 Matthias, Thomas James, 60  
 Maturin, Charles Robert, 40, 43, 49, 94, 120, 249, 252, 277, 319, 320, 321, 322, 323, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 428, 439, 485, 664  
 Maupassant, Guy de, 44, 51, 75, 88, 432, 461, 522  
 Mayáns, Gregorio, 667, 668, 671  
 Medea, 120, 183, 230, 231, 258, 292, 310, 311, 312, 315, 395, 551

Medusa, 186, 483, 491, 492, 493, 494, 523, 528, 538, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 551, 552, 553, 554, 555, 556,  
 557, 559, 564, 568  
 Meeke, Mary, 218  
 Megera, 393  
 Meleagro, 383, 384  
 Melete, 444  
 Melibea, 473  
 Melmoth, 43, 223, 249, 252, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 335, 336,  
 337, 342, 343, 349, 351, 353, 357, 358, 359, 361, 362, 364, 365, 367, 368, 372, 374, 376, 379, 380, 381, 382, 383,  
 385, 388, 389, 390, 392, 395, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 439, 457, 485,  
 514  
 Melmoth, John, 323, 324, 325, 327, 328, 349, 352, 363, 368  
 Menandro, 303, 448, 624  
 Mendel, Clarence W., 233  
 Menelao, 139  
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 611  
 Menipo, 187, 192, 458, 521, 524  
 Mentoni, 462, 464, 466  
 Meunier, Charles, 533, 538  
 Meyer, Stephenie, 42  
 Meyrink, Gustav, 497  
 Midas, 262, 266, 267, 274, 312, 315, 316  
 Miguel Ángel, 146, 470, 471  
 Miguel, Raimundo de, 254  
 Milman, Henry Hart, 469, 471  
 Milton, John, 136, 137, 138, 140, 222, 259, 277, 278, 281, 284, 306, 330, 488, 543, 594  
 Minerva, 556  
 Minotauro, 93, 484  
 Miscelo, 403, 406  
 Mitrídates VI, 402, 403, 406  
 Mneme, 444  
 Moers, Ellen, 95, 286, 307, 534  
 Molière, 594  
 Mommsen, Theodor, 57, 116  
 Moncada, Alonso, 325, 327, 328, 344, 345, 361, 363, 371, 374, 375, 377, 392, 393, 401  
 Moncada, Juan, 325, 363  
 monstra, 188, 189  
 Montesquieu (Charles de Secondat), 594  
 Montgomery, James, 434  
 Montilla, Don Gregorio, 354  
 Montresor, 517  
 Moore, Thomas, 464  
 Morella, 425, 460, 461, 483, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 508, 513, 516, 521, 523, 536  
 Morella, Juliana, 500  
 Mormo, 186  
 Morrison, Toni, 267  
 Mortimer, familia (Melmoth, the Wanderer), 409  
 mostella, 188  
 Muddie. *Véase* Clemm, Maria  
 Muralto, Onuphrio, 207  
 Murphy, Dennis Jasper (pseudónimo de Charles R. Maturin), 322  
 Murray, Gilbert, 90, 179, 181  
 Musa, 556, 560  
 Myers, Frederick Willliam Henry, 179, 180, 181

## N

Narciso, 90, 92, 122, 258, 282, 283, 284, 285, 314, 396, 397, 398, 549  
 Necker de Saussure, Madame, 128  
 Némesis, 283, 309  
 Neoptólemo (hijo de Aquiles), 509  
 Neoptólemo de Pario, 224

Nerón, 145, 161, 376, 467, 468  
Newton, Isaac, 629  
Nicerote, 184  
Niobe, 473, 474, 475, 482, 494, 522  
Nodier, Charles, 190, 219, 220, 222  
Numa Pompilio, 280  
Nuño, 250

## O

O'Connor, Flannery, 44, 432  
Odiseo, 184, 244, 465, 566  
Olavida (Melmoth, the Wanderer), 353, 408, 409  
Olimpo, 145  
Orestes, 214, 216, 393  
Orfeo, 478, 479, 481, 482, 516, 522  
Osgood, Frances, 419  
Otón, 185  
Otranto, 76, 80, 105, 165, 167, 197, 198, 200, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 222, 223, 227, 228, 233, 234, 240, 241, 245, 246, 247, 248, 249, 255, 274, 277, 334, 342, 413, 423, 427, 439, 485, 496, 513, 514  
Ovidio, 108, 132, 133, 179, 203, 261, 266, 282, 285, 303, 304, 315, 341, 382, 383, 392, 396, 397, 399, 403, 409, 420, 599, 623, 658, 661, 662, 663

## P

Padre Brown, 44, 432  
Paine, Thomas, 60  
Palladio, Andrea, 200, 476  
Pan, 121, 267, 499, 522  
Pandora, 258, 293, 302, 307  
Paracelso, 258  
Pardo Bazán, Emilia, 432  
Parnell, Thomas, 73  
Pascal, Blas, 670  
Pater, Walter, 71, 164  
Patroclo, 143, 337, 343, 347, 358  
Paulina (esposa de Séneca), 376, 377  
Pausanias, 301  
Peacock, Lucy, 212  
Peacock, Thomas Love, 95, 320  
Peake, Richard Brinsley, 257  
Pearson, Christiana, 528  
Pegaso, 546  
Penélope, 361  
Percy, Thomas, 74  
Pérez Galdós, Benito, 432  
Perkins Gilman, Charlotte, 286, 429  
Perséfone, 267, 311, 494  
Perseo, 546, 548, 552  
Persio, 136, 623, 624  
Petronio, 141, 170, 183, 187, 190, 192, 203, 282, 400  
Pigmalión, 285  
**PÍNDARO**, 385, 389, 390, 409, 421, 624, 663  
Piranesi, Giovanni Battista, 69, 78, 594  
Pirro, 509, 522  
Pirro ("Eleonora"), 509  
Pirro de Elis, 509  
Pirro de Epiro, 509  
Pitt, Christopher, 142  
Platón, 203, 221, 282, 302, 421, 502, 503, 514, 523, 662  
Plauto, 183, 341, 420, 497, 625, 661

Plinio el Joven, 48, 182, 183, 188, 192, 205, 223, 282, 289, 334, 336, 337, 347, 348, 349, 351, 352, 354, 358, 390, 391, 409, 446, 457, 466, 543, 624, 660, 663  
 Plinio el Viejo, 116, 184, 188, 505, 658, 662  
 Plutarco, 261, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 314, 405, 421, 543, 544, 624  
 Pluto, 517  
 Plutón, 506, 517  
 Poe, David, 416  
 Poe, Edgar Allan, 40, 44, 46, 50, 70, 89, 92, 109, 135, 150, 151, 161, 218, 271, 285, 289, 320, 334, 357, 358, 378, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 535, 536, 538, 545, 556, 557, 605, 643, 644  
 Poe, Elizabeth Arnold, 416  
 Poe, John, 416  
 Poe, William Henry Leonard, 416  
 Polidectes, 546  
 Polidori, John William, 42, 91, 218, 268, 333, 537  
 Polidoro, 188  
 Polifemo, 143  
 Poliziano, Angelo, 479, 481  
 Polonio, 235  
 Pólux, 491  
 Pompeyo, 183, 518  
 Pomponio Mela, 466, 498, 662  
 Pope, Alexander, 72, 74, 105, 120, 144, 222, 227, 448, 594, 668  
 Pope, Sir Thomas, 623  
 Porten, Catherine, 656  
 Posidón, 546  
 Potocki, Jan, 49, 162, 165, 208, 330, 342, 358  
 Pound, Ezra, 223  
 Poynton, Harriet, 528  
 Praz, Mario, 87, 128, 129, 459, 463, 491  
 Priapo, 381, 466  
 Proclo, 192, 515  
 Procne, 120, 231  
 Procopio de Cesarea, 118, 659, 662  
 Prometeo, 87, 121, 258, 283, 285, 292, 293, 294, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 313, 314, 315, 316, 320, 329, 545  
 Propercio, 188, 515, 516, 524, 627, 661  
 Proserpina, 267  
 Protesilao, 516  
 Pseudo-Longino, 64, 67, 118, 120, 129, 130, 131, 132, 133, 139, 144, 152, 420, 447, 661, 664  
 Psyche Zenobia, 442, 443, 449, 451, 517  
 Ptolomeo III, 484  
 Pugin, Augustus Welby Northmore, 71  
 Pullet, Mrs., 563  
 Pym, Arthur Gordon, 422, 432, 520

## Q

Quevedo, Francisco de, 452, 524  
 Quimera, 121  
 Quincey, Thomas de, 80  
 Quintiliano, 220, 222, 420, 624, 628  
 Quinto Curcio Rufo, 282, 599, 661

## R

Racine, Jean, 594  
 Radcliffe, Ann, 86, 87, 94, 116, 212, 213, 249, 320, 333, 424, 428, 429, 494, 512, 515, 535

Raikes, Robert, 615  
 Raleigh, Sir Walter, 594, 670  
 Reeve, Clara, 84, 85, 212, 424, 594  
 Reich, Wilhem, 38  
 Reni, Guido, 470  
 Ricardo (The Castle of Otranto), 210  
 Rice, Anne, 42  
 Richmond, Annie, 419  
 Riley (The Mill on the Floss), 635  
 Rilke, Rainer Maria, 64  
 Robespierre, 60  
 Rómulo, 280, 403  
 Rossetti, Dante Gabriel, 160  
 Rousseau, Jean Jacques, 61, 269, 276, 331  
 Royster, Sarah Elmira, 417, 419  
 Ruskin, John, 71, 150  
 Rutilio Numaciano, 662

## S

Sade, Marqués de, 60, 594  
 Safie (Frankenstein), 269  
 Safo de Lesbos, 282, 421  
 Sage, Victor, 110  
 Salustio, 282, 385, 388, 390, 409, 420, 599, 623, 661  
 San Juan (evangelista), 298  
 San Nicolás (The Castle of Otranto), 209, 210  
 Sandal, John, 327, 330, 380  
 Sanzio, Rafael, 148  
 Sarton, May, 556  
 Satán, 78, 270, 278, 284, 307, 329, 330, 463  
 Scott, Sir Walter, 213, 227, 271, 272, 321, 430  
 Schelling, Friedrich, 82, 504  
 Schiller, Friedrich, 127, 428, 445, 478, 479  
 Schlegel, August Wilhelm, 124, 127, 128  
 Schlegel, Friedrich, 124, 127  
 Schwob, Marcel, 135, 334, 424, 432, 461, 485, 487, 505  
 Seeva, 325, 375  
 Sémele, 398, 399  
 Séneca, 188, 205, 282, 357, 374, 375, 376, 377, 390, 409, 420, 518, 623, 624  
 Serlio, Sebastiano, 146  
 Servio (Mauro Servio Honorato), 518  
 Sévigné, Madame de, 205  
 Sexto Magno, 183  
**SEXTO TURPILIO**, 378, 379, 409  
**SHAKESPEARE, WILLIAM**, 73, 74, 108, 136, 218, 221, 222, 235, 236, 237, 240, 276, 277, 278, 281, 312, 362, 405, 406, 543, 560, 562, 594  
 Shelley, Harriet, 261  
 Shelley, Mary, 19, 40, 43, 47, 50, 72, 73, 87, 90, 95, 121, 161, 204, 218, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 328, 329, 330, 333, 414, 424, 439, 442, 494, 527, 529, 530, 536, 538, 543, 557, 649  
 Shelley, Percy B., 257, 260, 261, 262, 266, 268, 271, 272, 273, 274, 277, 306, 316, 547  
 Shew, Marie Louise, 419  
 Sibila, 215, 263, 264, 265, 362, 367, 368, 392  
 Sibree, John, 530  
 Sílio Itálico, 446, 447  
 Simónides, 187, 421  
 Sionita, Gabriel, 509  
 Siqueo, 188  
 sirena, 121, 186, 488, 491, 548  
 Sisifo, 310

Smith, Sydney, 618, 627  
 Smollet, Tobias, 197  
 Sócrates, 471  
 Sócrates (personaje de "El asno de oro"), 184  
 Sófocles, 203, 218, 261, 282, 292, 306, 308, 310, 314, 315, 421, 518, 561, 562, 565, 566, 567, 624, 625  
 Solino, 499  
 Solón, 280  
 Soloviov, Vladimir, 98  
 Spenser, Edmund, 144, 594  
 Staël, Madame de, 124, 127, 128, 560  
 Stanton, 323, 324, 349, 350, 351, 352, 353, 388, 407  
 Steele, Sir Richard, 64, 594  
 Stelling (The Mill on the Floss), 635, 636, 637, 639, 647, 648  
 Sterne, Laurence, 197  
 Stevenson, Robert Louis, 41, 91, 271, 285, 432, 497  
 Stoker, Bram, 41, 91, 92, 271  
 Stukeley, William, 71  
 Suárez, Gonzalo, 270  
 Suetonio, 185, 282, 468, 661  
 Sura, 183, 191, 192, 338, 457  
 Swedenborg, Emanuel, 499  
 Swift, Jonathan, 120, 448, 594, 668

## T

Tácito, 116, 117, 261, 266, 282, 376, 420, 659, 661, 664, 666, 670  
 Tántalo, 310, 473  
 Telifrón, 187, 538  
 Teócrito, 282, 627  
 Teodoro (The Castle of Otranto), 209, 210, 211  
 Teofrasto, 421  
 Teognis, 624  
 Terencio, 261, 282, 385, 388, 391, 409, 420, 599, 623, 624, 625, 628, 631, 659, 661  
 Terón de Agrigento, 389  
 Tertuliano, 304, 305, 351, 420, 519  
 Teseo, 280, 484  
 Thanatos, 460  
 Theodosio el Grande, 188  
 Thring, Edward, 614  
 Tibulo, 661  
 Tiresias, 184, 282, 533, 534  
 Tisífona, 393  
 Tito Livio, 261, 282, 405  
 Trajano, 146  
 Trimalción, 184  
 Troya, 207, 345, 347, 359, 361, 364, 410  
 Tucídides, 282, 662  
 Tulliver, Elizabeth, 531  
 Tulliver, Jeremy, 531, 635, 641  
 Tulliver, Maggie, 186, 488, 493, 531, 532, 536, 538, 544, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 559, 560, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 635, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652  
 Tulliver, Tom, 344, 531, 532, 550, 551, 552, 553, 554, 559, 563, 565, 567, 635, 637, 638, 639, 640, 641, 645, 646, 648, 649, 651, 652

## U

Ulises, 188, 361  
 Ure, Andrew, 300  
 Usher (Casa de), 218, 418, 425, 426, 431, 451, 460, 461, 466, 487, 495, 496, 497, 498, 499, 507, 513, 514, 521  
 Usher, Madeline, 495, 496, 498, 502, 516  
 Usher, Roderick, 495, 496, 498

## V

Valente, 117, 188  
 Valerio Máximo, 661  
 Valéry, Paul, 432  
 Van Tieghem, Paul, 127  
 Vasari, Giorgio, 57, 58, 146, 149, 242, 547  
 Veleyo Patérculo, 661  
 Venturia, 405  
 Venus, 144, 146, 285, 326, 465, 469, 470, 471, 488, 490  
 Verlaine, Paul Marie, 432  
 Verne, Julio, 292, 432, 440  
 Vinci, Leonardo da, 148, 547  
 Virgilio, 67, 118, 122, 132, 140, 141, 142, 143, 180, 203, 215, 240, 244, 251, 259, 261, 265, 266, 336, 337, 343, 344, 345, 347, 348, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 370, 371, 372, 377, 390, 391, 392, 400, 409, 410, 420, 488, 506, 559, 560, 599, 623, 624, 627, 636, 637, 658, 661, 662, 663, 664, 667, 668  
 Vitruvio, 146, 148, 151, 174  
 Volney, Constantino Francisco Chassebeuf, 278, 279  
 Volta, Alessandro, 300  
 Voltaire, François Marie Arouet, 235, 236, 237, 594  
 Volumnia, 405  
 Von Droste-Hülsoff, Annette, 497  
 Von Herder, Johann Gottfried, 59

## W

Wakem, Lawyer, 532  
 Wakem, Philip, 532, 549, 563, 566, 567, 637, 638  
 Walberg (Melmoth, the Wanderer), 327, 361, 364, 389  
 Walpole, Horace, 40, 43, 49, 68, 71, 76, 80, 94, 105, 106, 120, 157, 165, 167, 169, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 256, 274, 277, 320, 334, 342, 382, 401, 411, 423, 427, 439, 442, 485, 496, 514, 593, 594, 665  
 Walpole, Robert, 198  
 Walton, Robert, 259, 269, 278, 281, 285, 286, 297, 536  
 Warburton, William, 227, 664  
 Warton, Edith, 104  
 Warton, Thomas, 74  
 Wellek, René, 128  
 Welles, Orson, 44  
 Whitman, Sarah Helen, 419  
 Wilde, Oscar, 41, 71, 91, 122, 158, 193, 271, 284, 285, 321, 329, 398, 413, 432, 467, 468, 497, 513, 514  
 Wilson, William, 285, 425, 432, 462, 497, 513, 517  
 Winckelmann, Johann Joachim, 140  
 Wollstonecraft, Mary, 61, 260  
 Woolf, Virginia, 87  
 Wordsworth, William, 74, 163  
 Wyatville, Sir Jeffry, 71

## Y

Yocasta, 311  
 Young, Edward, 74, 212, 251, 594

## Z

Zeus, 138, 186, 282, 286, 293, 301, 302, 309, 398, 466, 473





## BIBLIOGRAFÍA

La accesibilidad a las páginas web mencionadas en esta bibliografía ha sido comprobada a fecha de 1 de febrero del 2010:

### FUENTES PRIMARIAS

#### A) AUTORES CLÁSICOS

- Amiano Marcelino, *Historia*, María Luisa Harto Trujillo (edición, introducción y traducción), Madrid, Akal-Clásica, 2002.
- Apolodoro, *The Library* (vol. 1), Sir James George Frazer (traducción), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1967.
- , *Biblioteca*, Antonio Guzmán Guerra (introducción general), Margarita Rodríguez de Sepúlveda (traducción y notas), Barcelona, Biblioteca Clásica Gredos, 2002.
- Aristóteles, *Poética*, Antonio López Eire (prólogo, notas y traducción al español), James J. Murphy (epílogo), Madrid, Istmo, 2002.
- Aulo Gelio, *Noctes Atticae*, P. K. Marshall (edición crítica), Oxford, Clarendon Press, 1968.
- , *Noches Áticas*, Francisco García Jurado (introducción y traducción), Madrid, Alianza, 2007.
- Cicerón, *Sobre los deberes*, José Guillén Cabañero (introducción y traducción), Madrid, Alianza, 2001.
- Claudio Claudiano, *Il Rapimento di Proserpina; La Guerra di Goti*, Franco Serpa (introducción, traducción y notas), Milán, Rizzoli, 1981.
- Diógenes Laercio, *Lives of Eminent Philosophers*, vol. 1, Robert Drew Hicks (traducción), Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1966.
- , *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, 2 vols., José Ortiz y Sanz (traducción), Buenos Aires, Emecé, 1945.

- Esopo, *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Carlos García Gual (introducción), Pedro Bádenas de la Peña y Javier López Facal (traducción y notas), Madrid, Gredos, 1993.
- Esquilo, *Aeschylus (Suppliant Maidens, Persans, Prometheus, Seven against Thebes)* (vol. 1), Herbert Weir Smyth (traducción), Londres, Harvard University Press; Cambridge (Mass.), The Loeb Classical Library, 1963.
- , *Tragedias*. Francisco Rodríguez Adrados (introducción), Bernardo Perea Morales (traducción y notas), Barcelona, Biblioteca Clásica Gredos, 2000.
- Filemón, en *The fragments of Attic Comedy after Meineke, Bergk and Kock*, Vol. 3a, John Maxwell Edmonds (edición y traducción), Leiden, E.J.Brill, 1961.
- Flegón de Trales, *Phlegon of Tralles' Books of Marvels*, William Hansen (traducción, introducción y comentario), Exeter-Devon, University of Exeter Press, 1996.
- Hesíodo, *Obras y Fragmentos*, Aurelio Pérez Jiménez (introducción), Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (traducción y notas), Barcelona, Biblioteca Clásica Gredos, 2000.
- , *Theogony; Works and Days; Testimonia*, Glen W. Most (edición y traducción), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2006.
- Higino, *Hygini fabulae*, P. K. Marshall (edición), Stuttgart, Teubner, 1993.
- Homero, *Iliada*, Emilio Crespo Güemes (introducción, traducción y notas), Madrid, Biblioteca Clásica de Gredos, 2000.
- , *Iliada*, David D. Monro y Thomas W. Allen (edición crítica), 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1963.
- , *The Odyssey*, versión bilingüe griego-inglés, John Murray (traducción), Cambridge (Mass.), Harvard University Press; Londres, Loeb Classical Library, 1995.
- Horacio, *Sátiras*, Francisco Montes de Oca (traducción), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- , *Sátiras; Epístolas; Arte Poética*, José Luis Moralejo (traducción), Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2008.
- , *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, Horacio Silvestre (edición y traducción), Madrid, Cátedra, 2003.

- , *Q. Horati Flacci Opera*, Edward C. Wickham (edición), Oxford, Oxford University Press, 1967.
- , *Odas*, Vicente Cristóbal (traducción), Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- , *Epístola a los Pisones*, en González (ed.), 1984.
- Jordanes, *Origen y gestas de los godos*, José María Sánchez Martín (edición y traducción), Madrid, Cátedra, 2001.
- , *Romana et Getica*, Theodor Mommsen (edición), Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1961.
- Juvenal, *Juvenal and Persius*, George Gilbert Ramsay (traducción), Cambridge (Mass.)-Harvard University Press; Londres, The Loeb Classical Library, 1979.
- , *Sátiras*. Salvador Villegas Guillén (prólogo, traducción y notas), Barcelona, Ediciones Clásicas, 2002.
- Filóstrato, *The Life of Apollonius of Tyana*, 2 vols., F. C. Conybeare (traducción), Cambridge (Mass.), Harvard University Press; Londres, The Loeb Classical Library, 1960.
- , *Vida de Apolonio de Tiana*, Alberto Bernabé (traducción), Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1992.
- Luciano de Samosata, *Prometheus*, Harmon (traducción), Cambridge (Mass.), Harvard University Press; Londres, The Loeb Classical Library, 1968.
- , *Historia Verdadera. Prometeo o el Cáucaso. Timón o el misántropo. Diálogo de las Hetairas*, Eulalia Vintró (edición), Alsina (traducción de *Prometeo o el Cáucaso*), Barcelona, Labor, 1974.
- , *Obras*, vol. 2 (de 6 vols.), versión bilingüe griego-español, José Alsina (traducción), Madrid, Alma Mater, 1992.
- , *Obras*, vol. 4 (de 6 vols.), versión bilingüe griego-español, Mestre y Gómez (traducción), Madrid, Alma Mater, 2007.
- , *Relatos fantásticos* (incluye *Relatos verídicos*, *Ícaromenipo* o *Menipo*, *En los cielos*, *Cuentistas o el Descreído*, *El gallo* y *Lucio o el Asno*), Carlos García Gual (introducción), Carlos García Gual, Jaime Curbera, Marisa Del Barrio y Jorge Bergua (traducciones), Madrid, Alianza Editorial, 1998.

- Marcial, *Epigrams*, David R. Shackleton Bayley (edición y traducción), Cambridge (Mass.), Harvard University Press; Londres, The Loeb Classical Library, 2002.
- Menandro, *Menandri Sententiae*, Siegfried Jaekel (edición), Leipzig, Teubner, 1964
- *Proverbios griegos. Menandro, Sentencias*, Rosa María Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero (introducción, traducción y notas), Madrid, Biblioteca Clásica de Gredos, 1999.
- Ovidio, *Metamorfosis* (vol. 1), Antonio Ruiz de Elvira (traducción y texto), Madrid, Alma Mater, 1992.
- , *Fastos*, Bartolomé Segura Ramos (introducción, traducción y notas), Madrid, Biblioteca Clásica de Gredos, 1988.
- , *Fasti*, James George Frazer (traducción), Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press, 1975.
- *Paradoxógrafos griegos. Rarezas y Maravillas*, Francisco Javier Gómez Espelosín (introducción y traducción), Madrid, Biblioteca Clásica de Gredos, 1996.
- Pausanias, *Description of Greece* (vol. 4), W. H. S. Jones (traducción), Cambridge (Mass.), Harvard University Press; Londres- The Loeb Classical Library, 1961.
- , *Descripción de Grecia* (vol. 3), María Cruz Herrero Ingelmo (traducción y notas), Barcelona, Biblioteca Clásica Gredos, 2002.
- Persio, *Sátiras. Juvenal y Persio*, Manuel Balasch y Miguel Dolç (introducción general), Manuel Balasch (introducciones particulares, traducciones y notas), Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1991.
- Píndaro, *Odas*, Emilia Reyes Ruiz Yamuza (introducción y traducción), Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2002.
- Platón, *Laches. Protagoras. Meno. Euthydemus*, W. R. M. Lamb (traducción), Cambridge (Mass.), Harvard University Press; Londres, The Loeb Classical Library, 1962.
- , *Diálogos* (vol. 1), Emilio Lledó Íñigo (introducción), Julio Calonge Ruiz, Emilio Lledó Íñigo, Carlos García Gual (traducciones y notas), Barcelona, Biblioteca Clásica Gredos, 2000.
- Plinio el Joven, *Epistulae*, R. A. B. Mynors (edición), Oxford, Clarendon Press, 1968.

- Plinio el Viejo, *Natural History*, vol. 1 (de 10 vols.), versión bilingüe latín-inglés, H. Rackham (traducción), Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1968.
- , *Historia natural. Libros I-II*, Guy Serbat (introducción), Antonio Fontán, Ana María Moure Casas, *et al.* (traducción y notas), Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1995.
- Plutarco, *Plutarch's Lives*, vol 1 (de 11 vols.), Bernardotte Perrin (traducción), Cambridge (Mass.), Harvard University Press; Londres, Loeb Classical Library, 1967
- , *Vidas Paralelas*, vol. 1 (de 6 vols.), Aurelio Pérez Jiménez (traducción), Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1985.
- Pomponio Mela, *De Chorographia libri tres*, Karl Frick (edición), Estuttgart, Teubner, 1968.
- , *Corografía*, Carmen Guzmán Arias (traducción y notas), Murcia, Universidad Secretariado de Publicaciones, 1989.
- Procopio de Cesarea, *Historia de las guerras. Libros V-VI. Guerra gótica*, José Antonio Flores Rubio (introducción, traducción y notas), Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2007.
- , *Historia de las guerras. Libros VII-VIII. Guerra gótica*, Fernando García Romero (introducción, traducción y notas), Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2007.
- Propertio, *Elegies*, versión bilingüe latín-inglés, G. P. Goold (traducción), Cambridge (Mass.), Harvard University Press; Londres, Loeb Classical Library, 1990
- , *Elegías*, Antonio Ramírez de Verger (traducción), Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1989.
- Pseudo-Longino, *Sobre lo Sublime*, José García López (introducción, traducción y notas), Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1996.
- , *De Sublimitate: Graece et Latine*, versión bilingüe en griego y en latín, Benjamin Weiske (edición), Leipzig, Svmtibvs I.A.G. Weigel, 1809.
- , *Libellus de sublimitate* Dionysio Longino fere adscriptus / accedunt excerpta quaedam e Cassii Longini Operibus; recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Arturus Octavius Prickard, Oxford, Clarendon Press, 1961.

- San Agustín, *The City of God Against the Pagans*, W. M. Green (traducción), Londres-Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1963.
- , *Obras de San Agustín*. Vol. 16-17: *La ciudad de Dios*, padre Fr. José Morán (edición y traducción), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1958.
- Seneca, *Epistulae Morales*, R. M. Grummere (traducción), Londres-Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1961.
- , *Cartas Morales*, José Manuel Gallegos Rocafull (traducción), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1951.
- Sexto Turpilio, *Turpilius Fragmenta*, Ludovica Rychlewska (edición crítica), Leipzig, Teubner, 1971.
- Tácito, *Historiae*, Juan Luis Conde (edición y traducción), Madrid, Cátedra, 2006.
- , *Vida de Julio Agrícola; Germania; Diálogo de los oradores*, Beatriz Antón Martínez (edición), Madrid, Akal, 1999.
- , *Anales*, Crescente López de Juan (introducción, traducción y notas), Madrid, Alianza, 2008.
- Tertuliano, *Apology. De spectaculis. Minucius Felix*, T. R. Glover (traducción), Londres-Nueva York, The Loeb Classical Library, 1960.
- , *Apologético. A los gentiles*, Carmen Castillo García (introducción, traducción y notas), Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2001.
- , *Tertuliani Opera, Pars I: Opera Catholica. Adversus Marcionem*, Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1954.
- Virgilio (2003) *Obras Completas. Edición bilingüe*, Aurelio Espinosa Pólit (traducción de *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*); Arturo Soler Ruiz (traducción de *Apéndice virgiliano*); Pollux Hernández (edición bilingüe, introducción, apéndices y traducción de la *Vida de Virgilio*), Madrid, Cátedra, Biblioteca Aurea Cátedra.
- Vitrubio, *De l'Architecture* (libro VII), Bernard Liou y Michel Zuinghedau (edición y traducción), Marie-Thérèse Cam (comentarios), Paris Belles Lettres, 2003.
- , *Los diez libros de arquitectura*, Agustín Blánquez (traducción), Barcelona, Obras Maestras, 1970.

## B) AUTORES MODERNOS:

- Eliot, George, *Essays of George Eliot*, Thomas Pinney (edición), Londres, Routledge and Kegan Paul, 1963.
- , *The George Eliot Letters*, Gordon S. Haight (edición), 9 vols., New Heaven-Londres, Yale University Press, 1978.
- , *The Mill on the Floss*, England, Penguin English Library, Penguin Classics, 1985.
- , *El velo descubierto*, Ángel Bofarrull (traducción), Barcelona, ediciones de Nuevo Arte Thor, El laberinto, 1987.
- , *Scenes of Clerical Life*, Londres, Penguin Books, 1998.
- , *The Lifted Veil y Brother Jacob*, Helen Small (edición, introducción y notas), Oxford, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1999.
- , *El molino del Floss*, Carmen Francí Ventosa (traducción), Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- Maturin, Charles Robert (1820) *Melmoth, the Wanderer*, Douglas Grant (edición e introducción), Londres-Nueva York-Toronto, Oxford University Press, 1968.
- (1820), *Melmoth, the Wanderer*, Douglas Grant (edición), Buckinghamshire, Oxford University Press, 1989.
- (1820), *Melmoth, el errabundo*, Francisco Torres Oliver (traducción), Madrid, Valdemar, 2005.
- Poe, Edgar Allan, *The Works of the Late Edgar Allan Poe, with a memoir by Rufus Wilmot Griswold*, 3 vols., Nueva York, Redfield, 1857.
- , *The Letters of Edgar Allan Poe*, John Ward Ostrom (edición), 2 vols. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1948.
- , *Narraciones completas*, Charles Baudelaire (prólogo), Julio Gómez de la Serna (traducción y notas), Madrid, Aguilar, 1955.
- , *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Hervey Allen (introducción), Nueva York, The Modern Library, 1960.
- , *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Thomas Olive Mabbott (edición), 3 vols., Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 1979.
- , *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, David D. Galloway (edición), Harmondsworth, The Penguin English Library, 1980.



- , *Obra completa en poesía*, Arturo Sánchez (traducción), Barcelona, Ediciones 29, 1981.
- , *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, Harlod Lowther Beaver (edición), Harmondsworth, The Penguin English Library, 1982.
- , *Essays and Reviews*, Gary Richard Thompson (edición), Nueva York, Literary Classics of the US, 1984.
- , *The Brevities: Pinakidia, Marginalia, Fifty Suggestions, and Other Works*, Burton R. Pollin (edición, introducción y notas), Nueva York, Gordian Press, 1985.
- , *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, Stuart Levine y Susan Levine (edición), Illinois, University of Illinois Press, 1990.
- , *Tales and Sketches*, vol. 1: 1831-1842, Thomas Olive Mabbott (edición), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000.
- , *The selected writings of Edgar Allan Poe: authoritative texts, backgrounds and contexts, criticism*, Gary Richard Thompson (edición), Nueva York, W.W. Norton & Co., 2004.
- , *Cuentos* (2 vols.), Julio Cortázar (prólogo, traducción y notas), Madrid, Alianza, Literatura, 2007.
- , *Poliziano, una tragedia inconclusa de Edgar Allan Poe* (e-book), Alberto Chimal (prólogo y traducción), Ciudad de México, La Guillotina, 2009.
- Shelley, Mary, *The Letters of Mary W. Shelley*, Frederick L. Jones (edición), Norman (Oklahoma), University of Oklahoma Press, 1946.
- , *Mary Shelley's Journal*, Frederick L. Jones (edición), Norman (Oklahoma), University of Oklahoma Press, 1947.
- , *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, Londres-Oxford University Press, 1969.
- , *Frankenstein*, Manuel Serrat Crespo (traducción), Barcelona, Bruguera, 1980 (edición de 1831).
- , *The Letters of Mary Shelley*, Betty T. Bennett (edición), Baltimore, John Hopkins University Press, 1980-1983.

- , *The Journals of Mary Shelley 1814-1844*, Paula R. Feldman y Diana Scott-Kilvert, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- , *Valperga: or the Life and Adventure of Castruccio, Prince of Lucca*, Londres, William Pickering, 1996a.
- , *The Last Man*, Londres, William Pickering, 1996b.
- , *Frankenstein*, Antonio Ballesteros y Silvia Caporale (edición e introducción), Ediciones Almar-Anglistica, 1999.
- , *El mortal inmortal y otras fantasías góticas*, Elías Sarhan (traducción), Madrid, Valdemar, 2003.
- Walpole, Horace, *The Castle of Otranto, and the Mysterious Mother*, Montague Summers (edición), Boston-Londres, Chiswick Press, 1925.
- , *The Castle of Otranto: A Gothic Story*, Wilmarth Sheldon Lewis (introducción y edición), Joseph W. Reed Jr. (notas), Londres-Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1969.
- , *Miscellany*, Lars E. Troide (edición, introducción y notas), New Heaven, Yale University Press, 1978.
- , *The Castle of Otranto, a Gothic Story, and The Mysterious Mother, a Tragedy*, Frederick S. Frank (edición), Peterborough, Broadview Literary Texts, 2003.
- , *El castillo de Otranto*, Antonio José Navarro (introducción), José Luis Moreno-Ruíz (traducción), Madrid, Valdemar, 2008.

#### FUENTES SECUNDARIAS

- AA.VV., *Notes on George Eliot's The Mill on the Floss*, Londres, Methuen's Study-Aids, 1965.
- AA.VV., (Borges, Jorge Luis; Calvino, Italo; Cuenca, Luis Alberto de; García Gual, Carlos; Llopis, Rafael; Rodríguez Almodóvar, Antonio; Torrente Ballester, Gonzalo), *Literatura Fantástica*, Madrid, Siruela, 1985.
- AA.VV., *Sagrada Biblia*, Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto (traducción), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.
- AA.VV., *Exploring the Shadows: Ancient Literature and the Supernatural*, *Helios*, 21:2 (1994).

- AA.VV., *The Norton Anthology of English Literature*, volúmenes 1C, 2A, 2B, Nueva York-Londres, Norton, 2000.
- AA.VV., *The Norton Anthology of American Literature*, volúmenes A y B, Nueva York-Londres, Norton, 2007.
- AA.VV., *The Schoolmaster in Literature*, Honolulu, University Press of the Pacific, 2003.
- AA.VV., *Hominem pagina nostra sapit. Marcial: 1900 años después: Estudios. XIX centenario de la muerte de Marcial*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2004.
- AA.VV., *A History of the University of Cambridge*, Damian Riehl Leader (ed.), "The University to 1546" (vol. 1); Victor Morgan (ed.), "1546-1750" (vol. 2); Peter Searby (ed.), "1750-1870" (vol.3); Christopher N.L. Brooke (ed.), "1870-1990" (vol. 4), Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1988-2004.
- Ackroyd, Peter, *Una vida truncada*, Bernardo Moreno Carrillo (traducción), Barcelona, Edhasa, 2009.
- Adamson, Joseph, "Error that is Anguish to Its Own Nobleness: Shame and Tragedy in *The Mill on the Floss*", *The American Journal of Psychoanalysis*, 63:4 (2003), pp. 317-331.
- Addison, Joseph, *On the Pleasures of the Imagination* (1712): <http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/web%20publishing/addisoncontents.htm>
- , *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Tonia Raquejo (traducción y edición), Madrid, Visor, 1991.
- Aguirre, Manuel, *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*, Manchester, Manchester University Press, 1990.
- Aguirre Castro, Mercedes, "Espíritus malignos, Dragones y Lamias", *Más Cerca de Grecia*, 12 (1997), pp. 213-224.
- , "Verdad o mentira: la mitológico y lo fantástico en Luciano", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 10 (2000), pp. 219-228.
- , "Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, su puesta en escena e iconografía", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 16 (2006a), pp. 1-14.

- , *Reflejos del mito griego: Diosas y heroínas en la pintura prerrafaelita*, Madrid, Aurea Clásicos, 2006b.
- Alazraki, Jaime, “Qué es lo neofantástico?”, en Roas (ed.) (2001a).
  - Aldiss, Brian W., *Billion Year Spree. The History of Science Fiction*, Londres, Weidenfeld y Nicolson, 1973.
  - Alonso, Dámaso, “Tradición o poligénesis”, en *Obras Completas*, vol. 8, Madrid, Gredos (1986), pp. 707-731.
  - Alterton, Margaret, *Origins of Poe's critical theory*, Nueva York, Russell Russell, 1965.
  - Ashton, T.H. (ed.), *The History of the University of Oxford*, Catto, J. I. (ed.), “The Early Oxford Schools” (vol. 1); Catto, J. I. y Evans, R. (eds.), “Late Medieval Oxford” (vol. 2); McConica, J. (ed.), “The Collegiate University” (vol. 3); Tyacke, N. (ed.) “Seventeenth Century Oxford” (vol. 4); Sutherland, L. S. y Mitchell, L. G. (eds.), “The Eighteenth Century” (vol. 5); Brock, M. G. y Curthoys, M. C. (eds.), “Nineteenth Century Oxford, part 1” (vol. 6); Brock, M. G. y Curthoys, M. C. (eds.), “Nineteenth Century Oxford, part 2” (vol. 7); Harrison, B. “The Twentieth Century” (vol.8), Oxford, Oxford University Press, 1984-1994.
  - Asimov, Isaac, *Cuentos Completos*, Carlos Gardini (traducción), vol. 1, Barcelona, Ediciones B, 1992.
  - Audollent, Auguste, *Defixionum tabellae quotquot innotuerunt tam in Graecis orientis quam in totius occidentis partibus praeter Atticas in corpore inscriptionum editas*, Paris, A. Fontemoing, 1904 (reed. 1944).
  - Auerbach, Nina, “The Power of Hunger: Demonism and Maggie Tulliver”, *Nineteenth-Century Fiction*, 30:2 (1975), pp. 150-171.
  - Bacon, Francis, *A Collection of Apophthegms, New and Old*, Kessinger Publisher, 1994.
  - Bachelard, Gaston, *Psicoanálisis del fuego*, Ramón Gómez Redondo (traducción), Madrid, Alianza, 1966.

- Bailey, Cyril, "Some Greek and Roman Ideas of a Future Life", en *Occasional Publication of the Classical Association*, nº3, conferencia pronunciada el 23 de enero de 1915, Cambridge (UK), Cambridge University Press.
- Baldick, Chris y Morrison, Robert (eds.), *Tales of Terror from Blackwood's Magazine*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Baldick, Chris (ed.), *In Frankenstein's Shadow: myth, monstrosity and Nineteenth Century writing*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- , Introducción a *Melmoth, the Wanderer*, en Maturin (1989).
- , *The Oxford Book of Gothic Tales*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1992.
- Ballester, Xaveiro, "La titulación de las obras en la literatura romana", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 24 (1990), pp. 135-156.
- Ballesteros González, Antonio, "'Deformed, Unfinished, Sent Before my Time': Monstrosity in *Richard III* and Mary Shelley's *Frankenstein*", *Sederi*, 7 (1996), pp. 243-248.
- , *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Castilla La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1998.
- , *Vampire Chronicle: historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*, Zaragoza, Unaluna, 2000.
- , *Escrito por brujas: lo sobrenatural en la vida y en la literatura de grandes mujeres del siglo XIX*, Madrid, Oberón, 2005.
- Banerjee, Jacquelin, "Girls' Education and the Crisis of the Heroine in Victorian Fiction", *English Studies*, 1 (1994), pp. 34-45.
- Barker, Nicolas, *The Oxford University Press and the Spread of Learning, 1478-1978: An Illustrated History*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- Barnes, George Reginald; Jenkinson, Francis; and Roberts, Sydney Castle (eds.), *A List of Books Printed in Cambridge at the University Press, 1521-1800*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1935.
- Barrett, Dorothea, *Vocation and Desire. George Eliot's Heroines*, Londres-Nueva York, Routledge, 1989.

- Banta, David S., *Literary Apology and Literary Genre in Martial*, Duke University, Tesis doctoral, 1998.
- Barasch, Frances K., *The Grotesque: a Study in Meanings*, The Hague, Mouton, 1971.
- Barrios Castro, María José y García Jurado, Francisco (2005) “*Nihil sapientiae odiosus acumine nimio*: Séneca como máscara de Edgar Allan Poe”, en *Ad amicam amicissime scripta: homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, Madrid, UNED, vol. 1 (2005), pp. 409-418.
- Barzun, Jacques, *Classic, Romantic and Modern*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1975.
- Baudelaire, Charles, “Edgar Allan Poe. Su vida y sus obras”, Julio Gómez de la Serna (traducción), en Poe (1955).
- , *Las flores del mal*, Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo (edición bilingüe), Martínez de Merlo (traducción), Madrid, Cátedra, 2003.
- Beard, Michael, “The epigraph to Poe’s ‘Berenice’”, *American Literature*, 49:4 (1978), pp. 611-613.
- Beckford, William, *Vathek*, Madrid, Hyspamerica, 1987.
- Behrendt, Stephen C. y Mellor, Anne (eds.), *Approaches to Teaching Shelley’s Frankenstein*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1990.
- Beltrán, José A.; Encuentra, Alfredo P.; Fontana, Gonzalo C.; Iso, José J.; Magallón, A.I.; Marina, R.M. (eds.), *Marco Valerio Marcial: actualización científica y bibliográfica. Tres décadas de estudios sobre Marcial (1971-2000)*, Zaragoza, Universidad, Área de Filología Latina, 2005.
- Beltrán, José A., “Claves de la poética de Marcial”, en Beltrán *et al.* (eds.) (2005), pp. 151-220.
- Bennett, Betty T. y Curran, Stuart, *Mary Shelley in her times*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2000.
- Bennett, Betty T. y Robinson, Charles E. (eds.), *The Mary Shelley Reader*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1990.
- Bennett, Betty T., “Love and Egocentricity: Teaching *Alastor* and *Prometheus Unbound* with Mary Shelley’s *Frankenstein*”, en Spencer Hall (ed.), *Approaches*

- to teaching Shelley's poetry*, Nueva York, Modern Language Association of America, (1990), pp. 76-78.
- Benton, Richard P., "Is Poe's 'The Assignment' a Hoax?", *Nineteenth Century Fiction*, 28 (1963), pp. 193-197.
  - Bessière, Irene, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, París, Larousse, 1973.
  - , "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza", en Roas (ed.) (2001a), pp. 83-103.
  - Black, H. Michael, *A Short History of Cambridge University Press*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2000.
  - Bloom, Clive (ed.), *Gothic Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*, Basingstoke-Londres, Macmillan Press, 1998.
  - Bloom, Harold, "Frankenstein, or the New Prometheus", *Partisan Review*, 32:4 (1965), pp. 611-618.
  - (ed.), *Edgar Allan Poe*, Harold Bloom (introducción), Nueva York-Chelsea House Publishers, 1985.
  - , *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1997.
  - Booth, Alison, *Greatness Engendered, George Eliot and Virginia Woolf*, Itaca-Nueva York, Cornell University Press, 1992.
  - Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1983.
  - Bordalejo, Bárbara, "La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H. P. Lovecraft", en Broncano y Hernández de la Fuente (2008), pp. 75-101.
  - Borges, Jorge Luis, "Coloquio", en AA.VV., *Literatura Fantástica* (1985), pp. 13-36.
  - , *Obras Completas I-IV*, Barcelona, Emecé, 1989-1996.
  - , "El Golem" en *El Otro, El Mismo* (1964), en Borges, *Obras Completas (1952-1972)*, tomo II, pp. 263-265.
  - , "El inmortal", en *El Aleph* (1949), en Borges, *Obras Completas (1923-1949)*, tomo I, pp. 533-544.
  - , "Quevedo humorista", en *Textos Recobrados, 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé (1997), p. 285.

- Botting, Fred, *Gothic*, Londres, Routledge, 1996.
- , *Making Monstruos. Frankenstein, Criticism, Theory*, Manchester-Nueva York, Manchester University Press, 1991.
- , *New Casebooks. Frankenstein. Mary Shelley*, Londres, Macmillan, 1995.
- , “In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture”, en Punter (ed.) (2006), pp. 3-14.
- Bouhours, Dominique, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d’esprit. Dialogues*, Paris, Guillaume Desprez, 1768.
- Bowes, Robert, *A Catalogue of Books Printed at Or Relating to the University Town and County of Cambridge from 1521 to 1893, with Bibliographical and Biographical Notes ... 98 Illustrations of Head and Tail-Pieces, etc. [the Index Compiled by Ernest James Worman.]*, Cambridge (UK), Macmillan & Bowes, 1894.
- Bravo, Victor, “El miedo y la literatura”, *Anales de literatura Hispanoamericana*, 34 (2005), pp. 13-17.
- Briggs, Julia, *Night Visitors: the Rise and Fall of the English Ghost Story*, Londres, Faber, 1977.
- Briggs, Julia, “The Ghost Story”, en Punter (ed.) (2000), pp. 122-131.
- Broncano, Fernando y Hernández de la Fuente, David (eds.), *Cuadernos del Abismo. Homenaje a H. P. Lovecraft*, Madrid, Literaturas.com Libros, 2008.
- Brownell, Morris, *A Prime Minister of Taste. A Portrait of Horace Walpole*, New Heaven-Londres, Yale University Press, 2001.
- Brooke, Christopher N. L. (ed.), *A History of the University of Cambridge*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1988.
- Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative y Structure, especially of the fantastic*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1983.
- Buckley, Jerome H., “George Eliot’s Double Life. The Mill on the Floss as a Bildungsroman”, en *From Smollet to James: Studies in the novel and other essays presented to Edgar Johnson*, Mintz, Chandler, Mulvey (eds.), Virginia, University of Virginia Press (1981), pp. 211-236.



- Burke, Edmund, *On taste* (1759), *A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful* (1756-1757), *Reflections on the French Revolution* (1790), *A Letter from the Right Hon. Edmund Burke to a Noble Lord* (1796), Nueva York, P. F. Collier & Son Corporation, 1965.
- , *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Don Juan de la Dehesa (traducción), Valeriano Bozal (prólogo), Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985.
- , *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Menene Gras Balaguer (estudio preliminar y traducción), Madrid, Tecnos, 1987.
- Burton, Sir Richard Francis, *Vikram and the Vampire*, Madrid, Valdemar, 2006.
- Burzon, Jacques, *Classic, Romantic and Modern*, Chicago, University of Chicago Press, 1961 (publicado en 1943 como *Romanticism and the Modern Ego*).
- Butler, Samuel, *Hudibras*, John Wilders (edición, introducción y comentario), Oxford, Clarendon Press, 1967.
- Buxton, Richard, “Wolves and Werewolves in Greek Thought” en *Interpretation of Greek Mythology*, J. Bremmer (ed.), Londres-Sydney, Croom Helm (1987), pp. 60-80.
- (ed.), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- , *Forms of Astonishment: Greek Myths of Metamorphosis*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Byron, Lord George Gordon, *The Works of Lord Byron in Six Volumes*, vol. 5, Londres, John Murray, 1825.
- , *Las peregrinaciones de Childe Harold / El corsario*, J. Enrique García Melero, Madrid, Club Internacional del Libro, 1991.
- Cadalso, José de, *Cartas Marruecas. Noches Lúgubres*, Russell P. Sebold (edición), Madrid, Cátedra, 2002.
- Caillois, Roger, *Au Coeur du Fantastique*, París, Gallimard, 1965.
- Calvino, Italo, “La literatura fantástica y las letras italianas”, en AA. VV., *Literatura fantástica* (1985), pp. 37-56.

- Camarés Lage, José Luis; Álvarez Martínez, Sonia; Martín Igarza, Pilar Cristina; Menéndez López, Carmen; Menéndez Rodríguez, Natalia, *Guía literaria de autoras británicas del siglo XIX*, Madrid, Editorial Liceus, 2002.
- Cambiano, Giuseppe, “Eric Dodds. Entre Psychanalyse et Parapsychologie”, *Revue de l’Histoire des Religions*, 208:1 (1991), pp. 3-26.
- Campbell, Killis, “Miscellaneous Notes on Poe”, *Modern Language Notes*, 28:3 (1913), pp. 65-69.
- , “Gleanings in the Bibliography of Poe”, *Modern Language Notes*, 32: 5 (1917), pp. 267-272.
- , “Poe’s Reading”, *Studies in English*, 5 (1925), pp.166-196.
- , “Recent Books about Poe”, *Studies in Philology*, 24 (1927), pp. 474-479.
- , “Who Was Outis?”, *Studies in English*, 8 (1928), pp.107-109.
- , “Poe’s Knowledge of the Bible”, *Studies in Philology*, 27 (1930), p.546.
- , “Three Notes on Poe”, *American Literature*, 4:4 (1933), pp. 385-388.
- Carlisle, Janice, “The Mirror in *The Mill on the Floss*: towards a Reading of Autobiography as Discourse”, *Studies in the Literary Imagination*, 23:2 (1990), pp. 177-196.
- Carlson, Eric W. (ed.), *Critical Essays on Edgar Allan Poe*, Boston, G. K. Hall & Co, 1987.
- (ed.), *The Recognition of Edgar Allan Poe*, Michigan, The University of Michigan Press, Ann Arbor Paperbacks, 1970.
- Carrasco Conde, Ana, “*Cave Canem*: estudio sobre una deriva conceptual: del Monstruo al Otro a través de la literatura”, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 34 (2004), <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/conde34.pdf>.
- Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Nueva York-Londres, Routledge, 1990.
- , *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Gerard Vilar (traducción), Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.
- Castex, Pierre-George, *Le Conte Fantastique en France: de Nodier a Maupassant*, París, José Conti, 1994.

- Castro de Castro, José David, “Mitos. Su atemporalidad y su historicidad”, Madrid, [www.liceus.com](http://www.liceus.com), 2005.
- , “Las Colecciones De Textos Clásicos en España: La Biblioteca Clásica De Luis Navarro”, en García Jurado (coord.) (2005), pp. 137-160.
- Cid López, Rosa María y González González, Marta (eds.), *Mitos femeninos de la cultura clásica*, Oviedo, KRK, 2003.
- Citroni, Mario, “Motivi di polemica letteraria negli epigrammi di Marziale”, *Dialoghi di Archeologia*, 2 (1968), pp. 259-301.
- Cixous, Hélène, “Poe re-lu, une poetique du revenir”, *Critique*, 28 (1972), pp. 299-327.
- Clarke, Martin Lowther, *Classical Education in Britain, 1500-1900*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1959.
- Clayborough, Arthur, *The Grotesque in English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- Clery, Emma, “Against Gothic”, en *Gothick Origins and Innovations*, Allan Lloyd Smith y Victor Sage (eds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994.
- Clery, Emma y Miles, Robert, *Gothic Documents. A Sourcebook, 1700-1820*, Manchester-Nueva York, Manchester University Press, 2000.
- Collison-Morley, Lacy, *Greek and Roman Ghost Stories*, Oxford, Blackwell; Londres, Simpkin, Marshall, 1912.
- Conejo Fort, María Ángeles *et al.*, *La mujer en el mundo de habla inglesa: autora y protagonista*, Málaga, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Málaga, 1989.
- Conejo Fort, María Ángeles, “La figura de Antígona en las novelas de George Eliot”, *AEDEAN Select Papers in Language, Literature and Culture: Proceedings of the 17th International Conference*, Javier Pérez Guerra (ed.), Vigo, Asociación Española de Estudios Angloamericanos (2000), pp. 371-374.
- Cooper, James Fenimore, *Notions of the Americans*, Frederick Ungar Publishing Co., Nueva York, 1963.
- Cornwell, Neil, “European Gothic”, en Punter (ed.) (2000), pp. 27-38.

- , *The Literary Fantastic, from Gothic to Postmodernism*, Nueva York, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Cortázar, Julio, “Vida de Edgar Allan Poe”, introducción a Poe (2007), *Cuentos*.
  - Cortejon, Clemente, *Historia Crítica de la Epístola de Horacio a los Pisones*, Barcelona, Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, 1902.
  - Cristóbal, Vicente, “Tradición clásica. Tradición y poligénesis”, Madrid, [www.liceus.com](http://www.liceus.com), 2005.
  - Crompton, Margaret, *George Eliot: the Woman*, Londres, Cassell & Company LTD, 1960.
  - Crow, Charles L., *American Gothic. An Anthology (1787-1916)*, Malden (Mass.), Blackwell Publishers, 1999.
  - Crow, William Bernard, *A History of Magic, Witchcraft and Occultism*, Londres, Sphere Books LTD., 1968.
  - Cruzalegui Sotelo, Patricia, *La Experiencia Platónica en la Inglaterra Decimonónica*, Oviedo, Septem Ediciones, 2002.
  - Cuddon, John Anthony, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Oxford, Blackwell, 1992.
  - Cuenca, Luis Alberto de, “Literatura fantástica española del siglo XVIII”, en AA. VV., *Literatura fantástica* (1985), pp. 57-76.
  - Curtius, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, 2 vols., Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (traducción), México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
  - Chao, Shun-liang, “The Grotesque Sublime: Play with Terror”, *Forum, The University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*, 2 (2006): <http://forum.llc.ed.ac.uk/issue2/chao.html>.
  - Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silva y Arturo Rodríguez (traducción), colaboración de Alain Gheerbrant, Barcelona, Herder, 1986.
  - Dabundo, Laura (ed.), *Jane Austen and Mary Shelley and Their Sisters*, Lanham-Nueva York-Oxford, University Press of America, 2000.

- Dee, Phyllis Susan, "Female Sexuality and Triangular Desire in *Vanity Fair* and *The Mill on the Floss*", *Papers on Language and Literature*, 35:4 (1999), pp. 391-416.
- Diel, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Mario Satz (traducción), Barcelona, Editorial Labor, 1991.
- Dingwall, Eric John, *Ghosts and Spirits in the Ancient World*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner & co., 1930.
- D'Israeli, Isaac, *Curiosities of Literature*, Londres, J. Murray, 1823.
- , *Curiosities of Literature*, Benjamin Disraeli (edición y notas), Londres-Nueva York, G. Routledge y Co., 3 vols. 1858.
- Dodds, Eric Robertson, "Telepathy and Clairvoyance in Classical Antiquity" en *Greek Poetry and Life. Essays presented to Gilbert Murray on his Seventieth Birthday, January 2, 1936*, Oxford, Clarendon Press (1936), pp. 364-385.
- , *Lo griego y lo irracional*, María Araujo (traducción), Madrid, Revista de Occidente, 1960.
- , "Supernormal Phenomena in Classical Antiquity", *Proceedings of the Society for Psychical Research*, 55:203 (1971), pp. 189-237.
- , *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, Los Ángeles, California University Press, 1973a.
- , *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford, Clarendon Press, 1973b.
- Donawerth, Jane, *Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction*, Syracuse, Syracuse University Press, 1997.
- Doody, Margaret Ann, *The True Story of the Novel*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996.
- Dougherty, Stephen, "National Bodies: Blood and Sexuality in Poe's Gothic Horror", the third national graduate student conference, Emory University, 12-14 abril 1996: <http://prometheus.cc.emory.edu/panels/1c/S.Dougherty.html>.
- Doyle, Mary Ellen, *The Sympathetic Response: George Eliot's Fictional Rhetoric*, New Jersey-Londres, Associated University Presses, 1981.
- Dylan, Bob, "Ain't Talkin'", en *Modern Times*, Sony, 2006.

- Eagleton, Terry, "Power and Knowledge in *The Lifted Veil*", *Literature & History*, 9 (1983), pp. 52-61.
- Easterling, P. E., "George Eliot and Greek Tragedy", *The George Eliot Review: Journal of the George Eliot Fellowship*, 25 (1994), pp.56-67.
- Eidelberg, Ludwig (dir.), *Enciclopedia del Psicoanálisis*, Víctor Hernández Espinosa y Pedro Folch Mateu (traducción), con la colaboración de Salvador Adroer Tasis, Barcelona, Editorial Espaxs, 1971.
- Eliot, T. S., "Tradition and the individual talent", en *Selected essays*, Londres, Faber and Faber, 1951.
- Easterling, P. E. y Knox, B. M. W., *Historia de la literatura clásica*, vol. 1, Literatura griega (Cambridge University), Federico Zaragoza Alberich (traducción), Madrid, Gredos, 1990.
- Espino, Javier, "La enseñanza de la literatura clásica. Retórica, poética y comparatismo", en García Jurado (coord.) (2005), pp. 27-46.
- Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Eton College (ed.), *An Introduction to the Latin Tongue, for the Use of Youth*, Eton, impreso por los libreros J. Pote y T. Pote, 1758.
- Fairclough, Peter (ed.), *Three Gothic Novels*, Mario Pratz (introducción), Hardmondsworth, Penguin English Library, 1984.
- Falk, Doris V., "Poe and the Power of Animal Magnetism", *PMLA*, vol. 84, nº. 3 (1969), pp. 536-546.
- Felton, Debbie, *Haunted Greece and Rome. Ghost Stories from Classical Antiquity*, Austin, University of Texas, 1999.
- Fernández Corte, José Carlos, "La invención de la Historia de la Literatura Latina en España (y una breve reflexión sobre Europa)", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 24:1 (2004), pp. 95-113.
- Fisch, Audrey; Mellor, Anne K.; Schor, Esther, H. (eds.), *The Other Mary Shelley. Beyond Frankenstein*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Fisher, Benjamin Franklin, "To 'The Assigination' from 'The Visionary' and Poe's Decade of Revising", *Library Chronicle*, 39 (1973), pp. 89-105.

- , “To ‘The Assigination’ from ‘The Visionary’ (Part Two): The Revisions and Related Matters”, *Library Chronicle*, 40 (1976), pp. 221-251.
- , “The Flights of a Good Man's Mind: Gothic Fantasy in Poe’s ‘The Assigination’”, *Modern Language Studies*, 16:3 (1986), pp. 27-34.
- , “Poe and the Gothic Tradition”, en Hayes (2007).
- Flint, Kate, “Blood, Bodies and *The Lifted Veil*”, *Nineteenth Century Literature*, 51:4 (1997), pp. 455-473.
- Fowler, Rowena, “On not Knowing Greek: Classics and the Woman of Letters”, *The Classical Journal*, 78:4 (1983), pp. 337-349.
- Franken, Lynn, “The Wound of the Serpent: the Philoctetes Story in *The Mill on the Floss*”, *Comparative Literature Studies*, 36:1 (1999), pp.24-44.
- Frazer, James George, *La Rama Dorada. Magia y Religión*, Elizabeth Campuzano y Tadeo I. Campuzano (traducción), México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- , *The Fear of the Dead in Primitive Religion*, Londres, Routledge Curzon, 2003.
- Frenzel, Elisabeth, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Schad de Caneda (traducción), Madrid, Gredos D.L., 1976.
- , *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Manuel Albella Martí (traducción), Madrid, Gredos, 1980.
- Freud, Sigmund, “El tabú de la Virginidad” en *Cinco conferencias sobre psicoanálisis. Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci y otras obras*, vol. 11 (1910), James Strachey (ordenamiento, comentarios y notas), con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Strachey y Tyson; José L. Etcheverri (traducción), Buenos Aires, Amorrortu, 1993.
- , *Obras Completas, De la historia de una neurosis infantil y otras obras*, vol. 17 (1917-1919), James Strachey (ordenamiento, comentarios y notas), con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Strachey y Tyson; José L. Etcheverry (traducción), Buenos Aires, Amorrortu, 1993.
- , *Obras Completas, Más allá del principio de placer; Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, vol. 18 (1917-1919), James Strachey (ordenamiento, comentarios y notas), con la colaboración de Anna Freud,

- asistidos por Strachey y Tyson; José L. Etcheverry (traducción), Buenos Aires, Amorrortu, 1993.
- , “Sobre la sexualidad femenina”, *Obras Completas, El porvenir de una ilusión; El malestar en la cultura; y otras obras*, vol. 21 (1927-1931), James Strachey (ordenamiento, comentarios y notas), con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Strachey y Tyson; José L. Etcheverry (traducción), Buenos Aires, Amorrortu, 1993.
- Friedman, Melvin J., “The Byronic Hero: Types and Prototypes”, *The Modern Language Journal*, 47:5 (1963), pp. 216-217.
  - Fuller, Margaret, “Review of Tales, by Edgar Allan Poe” (*Daily Tribune*, Nueva York, 11 de Julio de 1845), en Carlson (ed.) (1970), pp. 17-18.
  - Gail, Teresa; Garrido, Manuel; Martín, María Dolores; Masiá, Jesús; Navarro, Miguel J., Sánchez, María Consuelo (edición y traducción), *Historias de fantasmas y misterio en la Antigüedad: Antología*, ediciones Tilde, 2002.
  - Galán, Ilia, *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, Colección Monografías, Boletín Oficial del Estado, 2002.
  - Gallardo López, María Dolores, *Manual de Mitología Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.
  - Gallego, Eduardo y Sánchez, Guillem, “Qué es la Ciencia Ficción” (2003) en *Sitio de Ciencia Ficción*: <http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00842.htm>.
  - García Gual, Carlos, “El rey Alejandro y los árboles proféticos”, en AA. VV., *Literatura fantástica* (1985), pp. 77-90.
  - , *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1988.
  - , *Las primeras novelas: desde las griegas y latinas hasta la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2008.
  - , *Prometeo: mito y literatura*, Madrid, FCE, 2009.
  - García Jurado, Francisco y Pérez Ibáñez, María Jesús, “El múltiple regreso de Saramago a Plauto: el tema del doble”, *Castilla: Estudios de literatura*, 28-29 (2003-2004), pp. 171-202.



- García Jurado, Francisco, *Encuentros complejos entre la literatura latina y las modernas: una propuesta desde el comparativismo*, Madrid, Asociación española de eslavistas, 1999a.
- , “Apuntes para una historia prohibida de la literatura latina en el siglo XX: la voz de los lectores no académicos”, en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, María Consuelo Álvarez Morán, Rosa María Iglesias Montiel (coords.) (1999b), pp. 77-86.
- , “Plinio y Virgilio: textos de la literatura latina en los relatos fantásticos modernos. Una página inusitada de la Tradición Clásica”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18 (2000), pp. 163-216.
- , “La carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas (Plin. 7, 27, 5-11) releída como relato gótico”, *Exemplaria* 6 (2002a), pp. 55-80.
- , “Reinterpretación (post)romántica del antiguo mito del doble: *Der Golem*, de Gustav Meyrink, desde el *Anfitrión*, de Plauto”, *El mito, los mitos*, Carlos Alvar Ezquerro (coord.), Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada (2002b), pp. 71-82.
- , “De Alcmena a la mujer fatal: los complejos roles femeninos en el mito del doble a lo largo de la historia literaria, entre Plauto y Gustav Meyrink”, en Rosa María Cid López y Marta González González (eds.) (2003a), pp. 183-200.
- , “Los primeros manuales de literatura latina en España (1846-1866). Aproximación a la historiografía literaria”, *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, vol. 3 (2003b), pp. 669-678.
- , “Melancolías y clásicos cotidianos: hacia una historia no académica de la literatura grecolatina en las letras modernas”, *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 12-14 (2001-2003), pp. 149-178.
- , “La iglesia católica contra la enseñanza de los clásicos en el siglo XIX: el abate Gaume y su repercusión en España. Una página poco conocida de la educación clásica”, *Estudios Clásicos*, 125 (2004a), pp. 65-81.

- , “La historiografía de la literatura latina y su conciencia en los autores modernos: visiones divergentes del canon y la decadencia en Pérez Galdós y Huysmans”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 24:1 (2004b), pp.115-147.
- (coord.), *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, Málaga, Analecta Malacitana, Universidad de Málaga, 2005.
- , “La literatura como historia. Entre el pensamiento ilustrado y la reacción romántica”, en García Jurado (coord.) (2005), pp. 47-65.
- , “Los primeros manuales de literatura latina”, en García Jurado (coord.) (2005), pp. 85-108.
- , “Las personas de Ovidio: Osip Mandesltam, Gonzalo Rojas y Antonio Tabucchi. Encuentros complejos entre autores antiguos y modernos”, *Res Publica Litterarum. Studies in the classical tradition* (2006a), pp. 66-89.
- , “Los cuentos de fantasmas: entre la literatura antigua y el relato gótico”, *Culturas Populares*, 2 (2006b):  
<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/garciajurado.pdf>.
- , *Borges, Autor de la Eneida*, Madrid, Biblioteca ERL Ediciones, 2006c.
- , *El arte de leer*, Madrid, Liceus, 2006d.
- , “¿Por qué nació la juntura ‘Tradición Clásica’? Razones historiográficas para un concepto moderno”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 27:1 (2007a), pp. 161-192.
- , “La incipiente conciencia de la Tradición Clásica en España: la *Vida de Virgilio* de Mayans”, presentado en el Congreso Internacional de “Tradición Clásica y Universidad, siglos XV-XVIII”, octubre 2007b.
- , “Virgilio y la Ilustración. Mayáns, o los fundamentos críticos de la Historiografía literaria”, *Revista de Historiografía*, 7 (2007c), pp. 96-110.
- , “La literatura Antigua y modernos relatos de terror: la función compleja de las citas grecolatinas”, *Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 26:1 (2008a), pp. 169-204.
- , *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios*, Madrid, ELR Ediciones, 2008b.
- , “Las citas grecolatinas en los modernos relatos de terror: el fenómeno de la ‘doble cita’”, Broncano y Hernández de la Fuente (eds.) (2008c), pp. 15-35.

- García Tejeiro, Manuel, “El cuento de miedo en la Antigüedad clásica”, *MHNL*, 1 (2001), pp. 61-90.
- Gargano, James W., “The Question of Poe’s Narrators”, en Carlson (ed.), (1970), pp. 308-316.
- Garret, Peter K., *Gothic Reflections: Narrative Force in Nineteenth-Century Fiction*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2003.
- Garrido, Carlos, “El nacimiento de la novela gótica”, *Quimera*, 18 (1982), pp. 33-39.
- Gautier, Théophile, *La muerte enamorada*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisa Ediciones, 2006.
- Genette, Gerald, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (traducción), Madrid, Taurus, 1989.
- Gerhard, Joseph, “Frankenstein’s Dream: the Child as Father of the Monster”, *Hartford Studies in Literature*, 7:3 (1975), pp. 97-115.
- Gerould, Gordon Hall, *The Grateful Dead: the History of a Folk Story*, Cambridge (Mass.), University of Harvard, 2007.
- Gianotti, Gian Franco, “Per una storia delle storie della letteratura latina”, *Aufidus* 5, (1988), pp. 47-78; 7, pp. 75-13; 14, pp. 43-74; 15, pp. 43-74.
- Gibbon, Edward, *Autobiography of Edward Gibbon, as originally edited by Lord Sheffield*, J. B. Bury (introducción), Londres, Henry Frowde, 1907.
- , *Autobiografía*, Antonio Dorta (traducción), Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1949.
- , *The Decline and Fall of the Roman Empire*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1993.
- , *Essai sur l’étude de la littérature / An Essay on the Study of Literature*, J. Valdimir Price (introducción), Routledge, Thoemmes Press, Londres, 1995.
- , *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*, José Mor Fuentes (traducción); Luis Alberto Romero (revisión y actualización), Madrid, Turner, 2006.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1979.

- Glantz, Margo, “Las Metamorfosis del Vampiro”, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2006:  
[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/00360626422482684332268/p00000001.htm#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/00360626422482684332268/p00000001.htm#I_0).
- Glassford Bell, Henry, *My old portfolio; or tales and sketches*, Londres, Smith, Elder & Co., 1832.
- Glinert, Lewis, “Golem! The Making of a Modern Myth”, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 55:2 (2001), pp.78-94.
- Goethe, Johann Wolfgang von, “La novia de Corinto”, en *Obras Completas. Miscelania; Teoría de los colores; Poesía; Novela*, Rafael Cansinos Assens (recopilación, traducción, estudio preliminar, preámbulos y notas), Madrid, Aguilar Ediciones (1974), pp. 873-879.
- Goldhill, Simon, *Who Needs Greek? Contests in the Cultural History of Hellenism*, Cambridge (UK)-Nueva York, Cambridge University Press, 2003
- González, Aníbal, *Poéticas (Aristóteles, Horacio, Boileau)*, Madrid, Editorial Nacional, Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales, 1984.
- González González, Marta, y Pedregal Rodríguez, Amparo, *Venus sin espejo: imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Oviedo, KRK Ediciones, 2005.
- González González, Marta, “*Helena, olvidándose de su hija...Madres, hijas y hermanas en la literatura griega*”, en Cid López y González González (2003), pp. 201-221.
- , “Lo bello y lo siniestro. Imágenes de Medusa en la Antigüedad”, en González González y Pedregal Rodríguez (eds.) (2005), pp. 121-138.
- González Hernández, José Manuel, “Poesía y cuento: interacción entre géneros (narrativa de misterio, modernismo en castellano y simbolismo angloirlandés)”, *República de las letras*, 63 (1999), pp. 39-66.
- González Moreno, Beatriz, “La cuestión genérica de las categorías de lo bello y lo sublime en *Frankenstein*”, *Estudios de Filología Moderna*, 3 (2002), pp. 109-119.

- , “Lo sublime hecho carne: la representación estética de la criatura en *Frankenstein*”, *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 11 (2003), pp. 179-192.
- , *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el Romanticismo inglés*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2007.
- , “Mortales inmortales: el motivo del judío errante en la literatura inglesa del período romántico”, en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (coord.), Ciudad Real, Universidad de Castilla La Mancha (2008), pp. 517-528.
- González-Rivas Fernández, Ana, y García Jurado, Francisco, “Death and Love in Poe's and Schwob's Readings of the Classics”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 10.4 (2008): <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol10/iss4/4>.
- González-Rivas Fernández, Ana, “*Frankenstein; or the Modern Prometheus*: una tragedia griega”, *Minerva: Revista de filología clásica*, 19 (2006), pp. 309-326.
- , *El mundo clásico desde la mirada femenina: Margaret Fuller, Mary Shelley y George Eliot*, Madrid, [www.liceus.com](http://www.liceus.com), 2008a.
- , “Charles Robert Maturin y la importancia de la cita”, *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* 10 (2008b), pp. 29-32. [www.revistahelice.com](http://www.revistahelice.com).
- , “Paradojas literarias: George Eliot, los clásicos y el terror gótico”, en *Sites of Female Terror*, Navarra, Editorial Aranzadi, 2008c.
- , “Melmoth, el fantasma de Charles R. Maturin: regreso espectral de la literatura grecolatina”, *Epos. Revista de Filología*, UNED (2008-2009), pp. 39-56.
- , “Margaret Fuller: los clásicos al servicio de la retórica femenina”, *Pectora mulcet: estudios de retórica y oratoria latinas*, Trinidad Arcos Pereira, Jorge Fernández López y Francisca Moya del Baño (coord.), 2 vols., Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (2009a), pp. 1295-1306.
- , “‘The Assigination’: an Aesthetical Encounter of Classical and Gothic”, *Edgar Allan Poe Review*, 10:1 (2009b), pp. 50-62.

- Gordon, Lesley, "Some Notes on George Eliot and Greek Myth", *The George Eliot Review: Journal of the George Eliot Fellowship*, 25 (1994), pp. 68-69.
- Gould, Carol S., "Plato, George Eliot, and Moral Narcissism", *PyL*, 14:1 (Abril, 1990), pp. 24-39.
- Graham, Kenneth W. (ed.), *Gothic Fictions: Prohibition / Transgression*, Nueva York, Ams Press, 1989.
- Gray, Beryl M., "Pseudoscience and George Eliot's *The Lifted Veil*", *Nineteenth Century Fiction*, 26:4 (1982), pp. 407-423.
- Griffith, Clark, "Poe and the Gothic", en Carlson (ed.) (1987), pp. 127-133.
- Griggs, Earl L., "Five Sources of Edgar Allan Poe's 'Pinakidia'", *American Literature*, 1:2 (1929), pp. 196-199.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Francisco Payarols (traducción), Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1981.
- Griswold, Rufus Wilmot, "The 'Ludwig' Article" (*Daily Tribune*, Nueva York, 9 de octubre de 1849), en Carlson (ed.) (1970), pp. 28-35.
- Gubar, Susan, "Mother, Maiden and the Marriage of Death: Women Writers and an Ancient Myth", *Women Studies*, 6 (1979), pp. 301-315.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Marginales TusQuets Editores, 2005.
- Guth, Barbara, "Philip: the Tragedy of *The Mill on the Floss*", *Studies in the Novel*, 15 (1983), pp. 356-373.
- Haining, Peter (ed.), *The Edgar Allan Poe scrapbook: articles, essays, letters, anecdotes, illustrations, photographs and memorabilia about the legendary American genius*, Robert Bloch (introducción), Londres, New English Library, 1977.
- Hammond, John R., *An Edgar Allan Poe Companion*, Londres, Macmillan, 1983.
- Hansen, William F., "An ancient Greek Ghost Story" en *Folklore on Two Continents. Essays in Honor of Linda Dégh*, Bloomington, Indiana, Trickter Press, 1980.
- Hardy, Barbara (ed.), *The Novels of George Eliot: a Study in Form*, Londres, Athlone Press, 1963.
- , *Critical Essays on George Eliot*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1970

- Harrison, James Albert, *Life and Letters of Edgar Allan Poe*, Nueva York, T. Y. Crowell & Co., 1903.
- Harrison, Stephen (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2007a.
- , “Horace and the Construction of the English Victorian Gentleman”, *Helios*, 34:2 (2007b), pp. 207-222.
- Harvey, William John, *The Art of George Eliot*, Londres, Chatto & Windus, 1969
- Hayes, Kevin J. (ed.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2007.
- Hazen, Allen T., *A Bibliography of Horace Walpole*, New Heaven, Yale University Press, 1948a.
- , *A Bibliography of the Strawberry Hill Press*. New Haven, Yale University Press, 1948b.
- , *A Catalogue of Horace Walpole's Library*, Londres-Oxford University Press, 1969.
- Heine, Maurice, “Promenade à travers le Roman noir”, *Minotaure, Revue artistique et littéraire*, 5 (1934), pp. 1-4.
- Hernández de la Fuente, David, *Lovecraft: una mitología*, Madrid, Ediciones Luis Revenga, 2005.
- Herrero Llorente, Victor José, *Diccionario de expresiones y frases latinas*, Madrid, Gredos, 2001.
- Hertz, Neil, “George Eliot's Life in Debt”, *Diacritics*, 25:4 (1995), pp. 59-70.
- Hess, Rainer et al., *Diccionario terminológico de las literaturas románicas*, José M<sup>a</sup> Díaz-Regañón López (traducción), Madrid, Gredos, 1995.
- Hickman, Ruby, “Ghostly Etiquette on the Classical Stage”, *Iowa Studies in Classical Philology*, 7 (1938), pp. 18-31.
- Higdon, David Leon, “George Eliot and the Art of the Epigraph”, *Nineteenth Century Fiction*, 25:2 (1970), pp. 127-151
- Highet, Gilbert, *La Tradición Clásica*, 2 vols., Antonio Alatorre (traducción), Fondo de Cultura Económica, México-Madrid, 1949.

- Hillis, Miller J., *Versions of Pygmalion*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990.
- Hirai, Masako, *Sisters in Literature: Female Sexuality in Antigone, Middlemarch, Howard's End, and Women in Love*, Basingstoke-Nueva York, Macmillan Press-St. Martin's Press, 1998.
- Hodgkinson, Paul, *Goth: Identity, Style and Subculture*, Oxford-Nueva York, Berg, 2002.
- Hoffman, Daniel, *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*, Nueva York, Doubleday, 1972.
- Hoffmann, E. T. A. (Ernst Theodor Amadeus), *Los elixires del diablo*, José Rafael Hernández Arias (traducción), Madrid, Valdemar, 1998.
- Hogle, Jerrold E., *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2002.
- Homans, Margaret, "Dinah's Blush, Maggie's Arm: Class, Gender, and Sexuality in George Eliot's Early Novels", *Victorian Studies*, 36 (1993), pp. 155-178.
- Holt, Palmer C., "Poe and H. N. Coleridge's Greek Classic Poets 'Pinakidia', 'Politian', and 'Morella' Source", *American Literature*, 34:1 (1962), pp. 8-30.
- Honour, Hugh, *Horace Walpole*, Harlow, Published for the British Council by Longman Group, Writers and their Work, 1970.
- Horner, Avril, *European Gothic: A Spirited Exchange 1760-1960*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Hughes, Kathryn, *George Eliot: the Last Victorian*, Londres, Fourth Estate, 1999
- Hume, Kathryn, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, Nueva York-Londres, Methuen, 1984.
- Hurley, Edward T., "Death and Inmortality: George Eliot's Solution", *Nineteenth Century Fiction*, 24:2 (1969), pp. 222-227.
- Hustis, Harriet, "Responsible Creativity and the 'Modernity' of Mary Shelley's Prometheus", *SEL: Studies in English Literature, 1500-1900*, 43:4 (2003), pp. 845-58.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, Londres, Methuen, 1985.



- Huzzard, John A., "George Eliot and Education", *George Eliot Fellowship Review*, 11 (1980), pp. 11-14.
- Hyusmans, Joris Karl, *A Contrapelo*, Juan Herrero (edición y traducción), Madrid, Cátedra, 1984.
- Irving, Washington, "The Legend of Sleepy Hollow", Nueva York, Macmillan, 1951.
- Irving, Washington, "The Adventure of the German Student":  
<http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/wirving/bl-wirving-adven.htm>.
- Irwin, Jones, "Prohibition and Transgresion: George Bataille and the Possibility of Affirming Evil", en Margaret Sönsen Breen y Richard Paul Hamilton (eds.), *This Thing of Darkness: Perspectives on Evil and Human Wickedness*, Nueva York, Ediciones Rodopi (2004), pp. 131-146.
- Irwin, William Robert, *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*, Urbana, University of Illinois Press, 1976.
- Izzi, Massimo, *Diccionario Ilustrado de los Monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Marcellí Salat y Borja Folch (traducción), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1996.
- Jakobson, Roman, *Lingüística y poética*, Francisco Abad (estudio preliminar), Ana María Gutiérrez Cabello (traducción), Madrid, Cátedra, 1983.
- Jackson, David K., "'Pinakidia' and 'Some Ancient Greek Authors'", *American Literature*, 5:3 (1933), pp. 258-267.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres-Nueva York, Routledge, 1995.
- Jackson Knight, William Francis, *Elysion. On Ancient Greek and Roman Beliefs Concerning a Life after Death*, G. Wilson Knight (introducción), Londres, Rider y Company, 1970.
- James, Montague Rhodes, *More Ghosts stories of an Antiquarian*, Nueva York, Dover Publications, 1988.
- , *'Casting the Runes' and Other Ghosts Stories*, Michael Cox (edición e introducción), Oxford, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1999.
- Jenkyns, Richard (ed.), *The Victorians and Ancient Greece*, Oxford, Basil Blackwell, 1980.

- , *The Legacy of Rome: a New Appraisal*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- Jobbé-Duval, Émile, *Les Morts Malfaisants. Larves, Lémures, d'après le droit et les croyances populaires des Romains*, Chambéry, Éditions Exergue, 2000.
  - Johnson, James William, "Horace Walpole and W. S. Lewis", *The Journal of British Studies*, 6:2 (1967), pp. 64-75.
  - Johnson, Samuel, artículo en *The Rambler*, 31 de marzo de 1750: <http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=Joh1Ram.sgmyimages=images/modengydata=/texts/english/modeng/parsedytag=publicypart=2ydivision=div1>.
  - Johnston, Sarah Iles, *Restless Dead. Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1999.
  - Jones, Joe J., "Poe's Nicean Barks", *American Literature*, 2:4 (1931), pp. 433-438.
  - Jones, Lindsay (ed.), *Encyclopaedia of Religion*, Detroit, Macmillan Reference USA, 2005.
  - Joseph, Gerhard, "Frankenstein's dream: the child as father of the monster", *Hartford Studies in Literature*, 7:3 (1975), pp. 97-115.
  - Juárez Medina, Antonio, *Las reediciones de obras de erudición de los siglos XVI y XVII durante el siglo XVIII español. Estudio realizado a partir de los fondos antiguos de la Biblioteca Nacional, de las Hemerotecas Municipal y Nacional de Madrid*, Frankfurt am Main-Bern-Nueva York-Paris, Verlag Meter Lang, 1988.
  - Kames, Henry Home, *Elements of Criticism*, Nueva York, Abraham Mills, 1853.
  - Kant, Emmanuel, *Kritik der Urteilkraft*, Felix Meiner Verlag, Hamburgo, 1959.
  - , *Crítica del discernimiento*, Roberto R. Aramayo y Salvador Mas (edición y traducción), Madrid, Mínimo Tránsito, 2003
  - Kemp, Anthony, "The Greek Joke in Poe's 'Bon-Bon'", *American Literature*, 56:4 (1984), pp. 580-583.
  - Kennedy, Benjamin Hall, *The Revised Latin Primer*, Londres-Nueva York, Longmans, Green & Co., 1888.
  - Kennedy, J. Gerald (ed.), *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

- Kennedy, Veronica M. S., "Myth and the Gothic Dream: C. R. Maturin's *Melmoth, the Wanderer*", *Pacific Coast Philology*, 4 (1969), pp.41-47.
- Kerckmar, Rhonda Ray, "Displaced Apocalypse and Eschatological Anxiety in *Frankenstein*", *South Atlantic Quarterly*, 95:3 (1996), pp.729-751.
- Ketterer, David, "The Sexual Abyss: Consummation in 'The Assigination'", *Poe Studies*, 19:7 (1986), pp. 7-10.
- Ketton Cremer, Robert Wyndham, *Horace Walpole: A Biography*, Londres, Duckworth, 1940.
- Kilby, Clide S., "Horace Walpole on Shakespeare", *Studies in Philology*, 38 (1941), pp. 480-493.
- Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*, Londres, Routledge, 1995.
- Killeen, Jarlath, "Irish Gothic: A Theoretical Introduction", *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 1 (2006):  
<http://irishgothicterrorjournal.homestead.com/jarlath.html>.
- , "Irish Gothic Revisited", *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 4 (2008):  
<http://irishgothicterrorjournal.homestead.com/jarlathresponse.html>.
- King, John H., *The Supernatural: Its Origin, Nature and Evolution* (2 vols.), Londres-Nueva York-Edinburgh, Williams and Norgate, 1892.
- King, Stephen, *It*, Nueva York, Viking, 1986.
- , *It (Eso)*, Edith Zilli (traducción), Debolsillo, 1987.
- Kliger, Samuel, "The Goths in England: an Introduction to the Gothic Vogue in Eighteenth Century Aesthetic Discussion", *Modern Philology*, 43:2 (1945), pp. 107-117.
- Knapp, Bettina L., *Edgar Allan Poe, o el sueño como realidad*, Buenos Aires, Fraterna, 1986.
- Kramer, Dale, *Charles Robert Maturin*, Nueva York, Twayne Publishers, 1973.
- Krauss, Franklin Brunell, *An Interpretation of the Omens, Portents, and Prodigies Recorded by Livy, Tacitus, and Suetonius*, University of Pennsylvania, Tesis doctoral, 1930.
- Laguna Mariscal, Gabriel, "¿De dónde procede la denominación 'Tradición Clásica?'", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 24:1 (2004), pp.83-93.

- Laird, Andrew, "The *Ars Poetica*", en *The Cambridge Companion to Horace*, Stephen Harrison (ed.), Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2007.
- Lamb, Charles, *The Essays of Elia: and the Last Essays of Elia*, Londres-Oxford University Press, 1964.
- Lanza, Diego, "La morte esclusa", *Quaderni di Storia*, 6:11 (1980).
- Le Fanu, Joseph Sheridan, *Carmilla*, Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca de fantasía y terror, 2006.
- Leinweber, David Walter, "Witchcraft and Lamiae in the *Golden Ass*", *Folklore*, vol. 105 (1994), pp. 77-82.
- Lemprière, John, *Bibliotheca Classica; or a Classical Dictionary*, Londres, A. Strahan, 1801.
- Lemprière, John, *Bibliotheca Classica; or a Classical Dictionary*, Londres, T. Cadell, 1792.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, Eustaquio Barjau (introducción y traducción), Madrid, Tecnos, 1990.
- Levin, Harry, *Contexts of Criticism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1957
- Levine, George, y Knoepfmacher, U. C. (eds.), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1979.
- Lewis, Matthew Gregory, *El Monje* (1796), José Antonio Molina Foix (edición y traducción), Madrid, Cátedra, 2003.
- Lewis, Wilmarth Sheldon, *Horace Walpole's Library*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1958.
- (ed.), *Horace Walpole*, Nueva York, Pantheon Books, 1961.
- (ed.), *Horace Walpole's Miscellaneous Correspondence*, vols. 40-43 dentro de *Horace Walpole's Correspondence*, Oxford, Oxford University Press; New Heaven- Yale University Press, 1980.
- (ed.), *Horace Walpole's correspondence*, Londres, Oxford University Press; New Heaven, Yale University Press, 1937-1983.
- Lind, Sidney E., "Poe and Mesmerism", *PMLA*, 62:4 (1947), pp. 1077-1094.

- Ljungquist, Kent P., “‘The Coliseum’: a Dialogue on Ruins”, *Poe Studies*, 16:2 (1983), pp. 32-33.
- Llana, María Elena, “En familia”, en *La Isla contada. El cuento contemporáneo en Cuba*, Manuel Vázquez Montalbán (prólogo), Donostia, Tercera Prensa (1996), pp. 67-72.
- Llopis, Rafael, *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Ediciones Júcar, 1974.
- , “El cuento de terror y el instinto de la muerte”, en AA. VV., *Literatura fantástica* (1985), pp. 91-104.
- Lloyd-Smith, Alan, *American Gothic Fiction. An introduction*, Nueva York, The Continuum International Publishing Group, 2004.
- Longueil, Alfred E., “The Word ‘Gothic’ in the Eighteenth Century Criticism”, *Modern Language Notes*, 38:8 (1923), pp. 453-460.
- Lovecraft, Howard Philips, *Supernatural Horror in Literature*, Bleiler, E. F. (introducción), Nueva York, Dover Publications, 1973.
- , “The Call of Cthulhu”, en *Bloodcurdling Tales of Horror and the Macabre. The best of Lovecraft*, Nueva York-Toronto, Ballantine Books, 1982.
- , *El horror en la literatura*, Rafael Sañudo (traducción), Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Lovejoy, Arthur O., “The First Gothic Revival and the Return to Nature”, *Modern Language Notes*, 47:7 (1932), pp. 419-446.
- Lucas, Frank Laurence, *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1937.
- Luck, Georg, *Arcana Mundi: Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds: a Collection of Ancient Texts*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2006
- Machen, Arthur, *El gran dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural*, Juan Antonio Molina Foix (traducción, prólogo y notas), Barcelona, Valdemar, 1999.
- Madan, Falconer, *The Early Oxford Press: A Bibliography of Printing and Publishing at Oxford: '1468'-1640: With Notes, Appendices and Illustrations*. Oxford, Clarendon Press, 1895a.

- , *Oxford Books. A Bibliography of Printed Works Relating to the University and City of Oxford, Or Printed Or Published there. With Appendixes and Illustrations*. 3 vols., Oxford, Clarendon Press, 1895b.
- , *A Brief Account of the University Press at Oxford: With Illustrations Together with a Chart of Oxford Printing*, Oxford, Oxford University Press, 1908.
- , *A Chronological List of Oxford Books, 1681-1713*, John Simon Gabriel Simmons (ed.), 1954.
- Mangani, Giorgio, “Sul metodo di Eric Dodds e sulla sua nozione di ‘irrazionale’”, *Quaderni di storia*, 6:11 (1980), pp. 173-205.
  - Mansell, Darrel Jr., “George Eliot’s Conception of Tragedy”, *Nineteenth-Century Fiction*, 22:2 (1967), pp. 155-171.
  - Maravall, José Antonio, *Menéndez Pidal y la Historia del Pensamiento*, Madrid, Arion, 1969.
  - Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 1994.
  - Martin, John E., *Disquieting Intimacies: Confession and the Gothic Poetic in Edgar Allan Poe y Emily Dickinson*, Northwestern University, Tesis doctoral, 2006.
  - Martín Alegre, Sara, *Monstruos al final del milenio*, Madrid, Imágica Ediciones, 2002.
  - Marx, Karl, *Contribución a la crítica de la economía política*, Tucumán-Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
  - Matteo, Chris Ann, *Muses and Mentors: the Chronotope and the Classical Tradition in the British Epic Novel: Readings in Henry Fielding, Walter Scott and George Eliot*, resumen de tesis doctoral en *Dissertation Abstracts International*, sección A: the Humanities and Social Science, 61:1 (2000), pp. 168-169.
  - Matthias, Thomas James, *The Pursuits of Literature*, Cambridge (UK), Chadwyck-Healey, 1992.
  - Maupassant, Guy de, “El Miedo”, en *El Horla, y otros cuentos de crueldad y delirio*, Mauro Armiño (traducción), Madrid, Valdemar, 2002.
  - McClure, Laura, “On Knowing Greek: George Eliot and the Classical Tradition”, *Classical and Modern Literature*, 13:2 (1993), pp. 139-156.

- McDowell, Robert B. y Webb, David A., *Trinity College Dublin: 1592-1952: an academic history*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1982.
- Mehrotra, Kewal Krishna, *Horace Walpole and the English novel: a study of the influence of The castle of Otranto, 1764-1820*, Nueva York, Russell & Russell, 1970.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las Ideas Estéticas en España* (vol. 4: Introducción al siglo XIX: I-Alemania; II-Inglaterra), Enrique Sánchez Reyes (edición), Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- Meyrink, Gustav, *El Golem* (1915), Madrid-Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2006.
- Miles, Robert, "Europhobia: the Catholic Other in Horace Walpole and Charles Maturin", *European Gothic: A Spirited Exchange 1760-1960*, Horne (ed.), Manchester, Manchester University Press (2002), pp. 84-103.
- Miller, J. Hillis, "The Two Rhetorics: George Eliot's Bestiary", en *The Mill on the Floss and Silas Marner*, Yousaf y Maunder (eds.), Houndmills, Palgrave Macmillan (2002), pp. 57-72.
- Milton, John, *Paraíso perdido*, Esteban Pujals (traducción), Madrid, Cátedra, 2006.
- Misrahi, Alicia, *El lector de... Edgar Allan Poe*, Barcelona, Océano, 2002.
- Moers, Ellen, *Literary Women*, Londres, Women's Press, 1980.
- Moldstad, David, "The Mill on the Floss and Antigone", *PMLA*, 85:3 (1970), pp. 527-531.
- Moreno Serrano, Fernando Ángel, "Notas para una historia de la ciencia ficción en España", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 25 (2007), pp.125-138.
- Morrison, Robert y Baldick, Christopher (eds. e introducción), *Tales of Terror from Blackwood's Magazine*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1995.
- Morton, Timothy (ed.), *Mary Shelley's Frankenstein. A Sourcebook*, Londres, etc., Routledge, 2002.
- Munro, John M., "The Survival of Wickedness", *Papers of the Bibliographical Society of America*, 57 (1963), pp. 356-357.
- Muñoz Corcuera, Alfonso, "Peter y Pan", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 28:2 (2008), pp. 145-166.

- Muñoz García de Iturrospe, María Teresa, “Adaptación de Marcial en autores ingleses y españoles en los siglos XVI-XVIII”, *Estudios Humanísticos: Filología*, 17 (1995), pp. 297-316.
- , “Marcial en Inglaterra”, *Alazet: Revista de Filología*, 14 (2002), pp. 303-316.
- , “Virginia Woolf y los clásicos: sobre el manejo de la alusión mitológica en *The Waves* (el mundo clásico sugerido)”, *Exemplaria: revista de literatura comparada*, 7 (2003), pp.185-206.
- , “Virginia Woolf y su aproximación a los clásicos”, *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 12-14 (2001-2003), pp. 347-376.
- , “Los poetas latinos en *The Waves*, de Virginia Woolf: autoridad y rechazo”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 25:2 (2005a), pp. 141-171.
- , “La tradición clásica en torno al concepto de culpa en la literatura femenina inglesa: de George Eliot a Virginia Woolf”, en González González, Marta y Pedregal Rodríguez, María Amparo (eds.) (2005b), pp. 301-326.
- Múscolo, Silvina, *Tzvetan Todorov y el discurso fantástico*, Móstoles (Madrid), Campo de ideas, 2005.
- Murray, Gilbert, *La religión griega: cinco ensayos sobre la evolución de las divinales clásicas*, Santiago Ferrari y Víctor D. Bouilly (traducción), Buenos Aires, Nova, 1956.
- Harrison, Jane Ellen, *Themis: a Study of the Social Origins of Greek Religion*, Londres, Merlin, 1963.
- Myers, Frederick William Henry, *Essays. Classical and Modern*, Londres, Macmillan & Co., 1921.
- Newsome, David, *Two Classes of Men. Platonism and English Romantic Thought*, Londres, John Murray Publishers, 1974.
- Newton, K. M., *George Eliot: Romantic Humanist. A study of the Philosophical Structure of her Novels*, New Jersey, Barnes & Noble Books, 1981.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Andrés Sánchez Pascual (traducción), Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Nodier, Charles, “Sobre lo fantástico en la literatura”, en *Cuentos visionarios*, Javier Martín y Luis Alberto de Cuenca (traducción), Madrid, Siruela, 1989.



- Norman, Emma Katherine, "Poe's Knowledge of Latin", *American Literature*, 6:1 (1934), pp. 72-77.
- Ogden, Daniel, *Greek and Roman Necromancy*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Olivares, Julio Ángel, *Cenizas del Plenilunio Alado: pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a Drácula, de Bram Stoker: tradición literaria y folclórica*, Jaén, Universidad de Jaén, 2001.
- O'Malley, Patrick R., *Catholicism, Sexual Deviance and Victorian Gothic Culture*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2006.
- Ostriker, Alicia, "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Myth-Making", en Showalter (ed.) (1986), pp. 314-338.
- Oxford University Press (ed.), *Some Account of the Oxford University Press, 1468-1926*, Oxford, Clarendon Press, 1926.
- Paas-Zeidler, Sigrun, *Goya. Caprichos, desastres, tauromaquia, disparates. Reproducción completa de las cuatro series*, Victor Abelardo Martínez de Lopera Montoya (traducción), Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008.
- Padley, Jonathan, "Frankenstein and (Sublime) Creation", *Romanticism*, 9:2 (2003), pp. 196-212.
- Pahl, Dennis, "Rediscovering Byron: Poe's 'The Assignment'", *Criticism*, 26 (1984), pp. 211-299.
- Palacios, Jesús, "Lenguas muertas. Sobre *The Call of Cthulhu*, de Andrew Leman", en Broncano y Hernández de la Fuente (eds.) (2008), pp. 197-199.
- Pascoe, Judith, "*Proserpine* and *Midas*", en Schor (ed.) (2003), pp. 180-192.
- Payán, Miguel Juan y Payán, Javier Juan, *Grandes monstruos del cine*, Ediciones Jardín, Madrid, 2006.
- Payne, Mark, *Theocritus and the invention of fiction*, Cambridge (UK)-Nueva York, Cambridge University Press, 2007.
- Pedraza, Pilar, *La bella, enigma y pesadilla (esfinge, medusa, pantera...)*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- , *Máquinas de Matar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar, 1998.
- Peeples, Scott, *Edgar Allan Poe Revisited*, Nueva York, Twayne Publishers, 1998.

- , *The Afterlife of Edgar Allan Poe*, Rochester (Nueva York), Camden House, 2007.
- Penzoldt, Peter, *The Supernatural in Fiction*, Nueva York, Humanities Press, 1965.
  - Petronella, Vincent F., “Mary Shelley, Shakespeare, and the Romantic Theatre”, en Dabundo (ed.), 2000.
  - Pfeiffer, Rudolf, *History of Classical Scholarship from 1300 to 1850*, Oxford, Clarendon Press, 1976.
  - Picón García, Vicente, “La ‘poética de lo humano’ en Marcial”, en AA. VV., *Hominem pagina nostra sapit* (2004), pp. 179-208.
  - Pinillos, José L., *Psicología y psicohistoria. Escritos seleccionados*, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1988.
  - Pinney, Thomas (ed.), *Essays of George Eliot (1847-1868)*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1963.
  - Pitcher, Edward W., “Poe’s ‘The Assigination’: A Reconsideration”, *Poe Studies*, 13 (1980), 1-4.
  - Polidori, John William, *The Vampyre and Ernestus Berchtold; or the Modern Oedipus: collected fiction of John William Polidori*, D. L. Macdonald y Kathleen Scherf (edición e introducción), Toronto, University of Toronto Press, 1994.
  - , *Ernestus Berchtold o el Moderno Edipo (seguido del Diario de Villa Diodati)*, Roberto Cueto (introducción y notas), María José Antón (traducción), Madrid, Letra Celeste, 1999.
  - Poliziano, Angel, *Estancias. Orfeo y otros escritos*, edición bilingüe italiano-español, Félix Fernández Murga (traducción), Madrid, Cátedra, 1984.
  - Pollin, Burton R., “Philosophical and Literary Sources of *Frankenstein*”, *Comparative Literature*, 17 (1965), pp. 97-108.
  - , *Poe’s Seductive Influence on Great Writers*, Lincoln (Nebraska), iUniverse, 2004.
  - Poovey, Mary, *The Proper Lady and the Women Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.

- Pope, Alexander, *An Essay on Criticism (1709). A Study of the Bodleian Manuscript Text with Facsimiles,, Transcripts, and Variants*, Robert M. Schmitz (edición), Washington, Washington University Press, 1962.
- Porter, Roy, *Edward Gibbon: Making History*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1988.
- Postlethwaite, Diana, "Of Maggie, Mothers, Monsters, and Madonnas: Diving Deep in *The Mill on the Floss*", *Women's Studies*, 20 (1992), pp. 303-319.
- Pound, Ezra, *Personae: the collected shorter poems*, Nueva York, New Directions, 1971.
- Praz, Mario, introducción a *Three Gothic Novels* (en Fairclough, 1986).
- , *El pacto con la serpiente: paralipómenos de "La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica"*, Ida Vitalé (traducción), México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Rubén Mettini (traducción), Barcelona, El Acantilado, 1999.
- Prieto, Antonio, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Pritchard, John Paul, "Horace Walpole and Edgar Allan Poe", *The Classical Weekly*, 26:17 (1933), pp. 129-133.
- Pugin, Augustus Welby Northmore, *Contrasts*, Leicester, Leicester University Press, 1969.
- Punter, David y Byron, Glennis, *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1999.
- , *The Gothic*, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
- Punter, David (ed.), *A Companion to the Gothic*, Oxford, Blackwell Publishing, 2000.
- Quincey, Thomas de, *On Murder Considered as One of the Fine Arts*, en *On Murder*, Robert Morrison (edición, introducción y notas), Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Quinn, Arthur, *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1941.

- Quevedo, Francisco de, “Cerrar podrá mis ojos la postrera...”, en *Antología de Poesía Barroca*, Vicente Tusón (edición, introducción, traducción y notas), Madrid, Biblioteca Didáctica de Anaya (1986), p. 143.
- Rabkin, Eric, *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- Radcliffe, Ann, *The Mysteries of Udolfo*, Bonamy Dobrée (introducción); Frederick Garber (notas), Londres-Oxford University Press, 1970.
- , *Los misterios de Udolfo*, Carlos José Costas Solano (traducción), Valdemar, 2001.
- Railo, Eino, *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*, Kessington Publisher, 2003.
- Rea, Joy, “Classicism and Romanticism in Poe’s ‘Ligeia’”, *Ball State University Forum*, 8 (1967), pp. 25-29.
- Rein, David, *Edgar Allan Poe: the Inner Pattern*, Nueva York, Philosophical Library, 1960.
- Rendall, Vernon, “George Eliot and the Classics”, *Notes and Queries*, 192 (1947), pp. 544-546.
- Richardson, Alan, “Proserpine and Midas: Gender, Genre, and Mythic Revisionism in Mary Shelley’s Dramas”, en Fisher, Mellor y Schor (eds.) (1993), pp. 124-139.
- Rigal, Margarita, *Aspectos estructurales y temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar Allan Poe*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1998.
- Rilke, Rainer María, *Las Elegías de Duino; Los sonetos a Orfeo* (1923), Eustaquio Barjau (edición y traducción), Madrid, Cátedra, 2001.
- Roach, John, *A History of Secondary Education in England, 1800-1871*, Londres-Nueva York, Longman, 1986.
- Roas, David (ed.), *Teorías de lo Fantástico*, Madrid, Arco/Libros, Biblioteca Philologica, 2001a.
- , *La Recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Universidad Autónoma de Barcelona, Tesis doctoral, 2001b.
- Roberts, Sydney Castle, *A History of the Cambridge University Press, 1521-1921*, Cambridge (UK), University Press, 1921.

- Robertson, Linda K., "To Educate or not To Educate: Patterns for Women in George Eliot's novels", *George Eliot Fellowship Review*, 19 (1988), 28-31.
- , *The Power of Knowledge: George Eliot and Education*, Nueva York, Peter Lang, 1997.
- Robillard, Douglas (ed.), *American Supernatural Fiction. From Edith Wharton to the Weird Tales Writers*, Nueva York-Londres, Garland Publishing, 1996.
- Robinson, Charles, *The Frankenstein Notebooks*, Nueva York, Garland Publishing, 1996.
- Röder-Bolton, Gerlinde, *George Eliot and Goethe: An Elective Affinity*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio, "Fantasía popular: el cuento maravilloso", en AA. VV., *Literatura fantástica* (1985), pp. 105-116.
- Rodríguez Martín, José Domingo, *Fragmenta Augustodunensia*, Granada, Editorial Comares, 1998.
- Rohde, Erwin, *Psique: el culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Salvador Fernández Ramírez y José Manuel Pomares Olivares (traducción), Carlos Miralles y Eulalia Vintro (revisión, notas y prólogo), Málaga, Ágora, 1995.
- Rollason, Christopher, "Ideologia da Vontade, Sexualidade e Forças Produtivas em Poe e Balzac", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 4-5 (1980), pp. 215-242: [www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/004/004.php](http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/004/004.php)
- , "On Sexual Relations in Poe's 'Berenice' and 'Morella'", en *El amor en la literatura de habla inglesa (Symposium)*, Marisol Dorau (ed.), Cádiz, Universidad de Cádiz (1984), pp. 53-68: <http://yatrarollason.info/files/PoeBereniceMorella.pdf>
- , *The Construction of the Subject in the Short Fiction of Edgar Allan Poe*, University of York, Tesis doctoral, 1987: <http://etheses.whiterose.ac.uk/113/>
- , "The 'Character of Phantasm': Edgar Allan Poe's 'The Fall of the House of Usher' and Jorge Luis Borges' 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius'", *Atlantis*, 31:1 (2009), pp. 9-22: <http://yatrarollason.info/files/2009Rollason.pdf>

- Rosenblat, María Luisa, *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1990.
- Ross, Donald H., "The Grotesque: a Speculation", *Poe Studies*, 4:1 (1971), pp. 10-11.
- Rowen, Norma, "The Making of Frankenstein's Monster: Post-Golem, Pre-Robot", en *State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film*, Nicholas Ruddick (ed.), Westport, Greenwood (1992), pp.169-177.
- Rubinstein, Elliot L., "A Forgotten Tale by George Eliot", *Nineteenth Century Fiction*, 17:2 (1962), pp. 175-183.
- Rubenstein, Marc A., "'My Accursed Origin': The Search for the Mother in *Frankenstein*", *Studies in Romanticism*, 15 (1976), pp. 165-194.
- Ruiz de Elvira, Antonio, *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos DL, 2000.
- , "Prometeo, Pandora y los orígenes del hombre", *Cuadernos de filología clásica*, 1 (1971), pp. 9-78.
- , "La tragedia como mitografía", *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, nº extra 1 (2001), pp. 55-88.
- Ruskin, John, "The Nature of Gothic" en *Stones of Venice*, Jan Morris (edición e introducción), Boston, Little, Brown y Company, 1981.
- Russell, Jeffrey Burton, *El diablo. Percepciones del mal, de la antigüedad al cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes, 1995.
- Russell, W. M. S., "Greek and Roman Ghosts" en *The Folklore of Ghosts*, Hilda R. Ellis Davidson y Russell, W. M. S. (eds.), Cambridge (UK)-Totowa (New Jersey), Folklore Society-Biblio Distribution Services, 1980-1981.
- Savater, Fernando, "Los hijos de Poe", artículo publicado en el diario *El País*, suplemento Babelia, 24/01/2009.
- Sade, Marqués de, *Los crímenes del amor. Novelas heroicas y trágicas precedidas de una "Idea sobre las novelas"*, Madrid, Valdemar, 2008.
- Sage, Victor y Smith, Allan Lloyd, *Gothick Origins and Innovations*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1994.
- Sage, Victor, *Horror Fiction in the Protestant Tradition*, Londres, Macmillan Press, 1988.

- , *The Gothick Novel: (a Selection of Critical Essays): a Casebook*, Basingstoke, Macmillan, 1994.
- , “Irish Gothic: C. R. Maturin y J. S. Le Fanu” en Punter (ed.) (2001), pp. 81-93.
- Sanderson, Michael (ed.), *The Universities in the Nineteenth Century*, Londres-Boston, Routledge y Kegan Paul, 1975.
  - Sandulescu, C. George (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1994.
  - Sandy, Gerald y Harrison, Stephen, “Novels ancient and modern”, en Whitmarsh (2008).
  - Sandys, John Edwin, *A History of Classical Scholarship*, Nueva York-Londres, Hafner Publishing Company, 1967.
  - Schor, Esther (ed.), *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2003.
  - Schwob, Marcel, *Oeuvres*, Sylvain Goudemabe (edición y prefacio), Paris, Phébus, 2002.
  - Scott, Shirley Clay, *Myths of Consciousness in the Novels of Charles Robert Maturin*, Nueva York, Arno Press, 1980.
  - Scott, Sir Walter, “On the Supernatural in Fictitious Composition; and Particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann”, *Foreign Quarterly Review*, 1:1 (1827), pp. 60-98: [http://www.litgothic.com/Texts/scott\\_supernatural.pdf](http://www.litgothic.com/Texts/scott_supernatural.pdf).
- , introducción a *The Castle of Otranto*, en Walpole (2003).
- Sedgwick, Romney, “Horace Walpole’s Political Articles 1747-1749”, en Smith (ed.) (1967), pp. 45-55.
  - Sharp, Roberta, “Usher and Rosicrucianism: a Speculation”, *Poe Studies*, 22:2 (1979), pp. 34-35.
  - Shelley, Percy Bysshe, *Prometheus Unbound: A Varium Edition*, L. J. Zillman (edición), Seattle, University of Washington Press, 1959.
- , *Alastor and Other Poems. Prometheus Unbound with Other Poems. Adonais*, Londres-Glasgow, Collins, 1970.
- , *Prometheus Unbound*, Alejandro Valero (prólogo y traducción), Madrid, Hiperión, 1998.

- Showalter, Elaine (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on women, literature and theory*, Londres, Virago Press, 1986.
- , *A Literature of Their Own. British Women Novelists From Brönte to Lessing*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1977.
- Siebers, Tobin, *Lo Fantástico Romántico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Silva, Vitor Manuel de Aguiar, *Teoría de la Literatura*, Valentín García Yebra (traducción), Madrid, Gredos, 1981.
- Skilton, David, "Schoolboy Latin and the Mid-Victorian Novelist: a Study in Reader Competence", en *Browning Institute Studies. An annual of Victorian Literary and Cultural History*, Viscusi (ed.), 16 (1998), pp. 39-55.
- Smeling, Gareth, *The Novel in the Ancient World*, Lëiden-Nueva York-Köln, E. J. Brill, 1996.
- Smith, Allan Lloyd, *American Gothic Fiction: an Introduction*, Nueva York, Continuum International Publishing Group, 2004.
- Smith, Andrew, *Gothic Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- Smith, Patricia C., "Poe's Arabesque", *Poe Studies*, 8:2 (1974), pp. 42-45.
- Smith, Warren Hunting (ed.), *Horace Walpole: Writer, Politician, and Connoisseur: Essays on the 250th Anniversary of Walpole's Birth*, New Haven, Yale University, 1967.
- , "Horatius Italicus", en Warren Hunting Smith (ed.) (1967).
- Sodrë, Ignes, "Maggie and Dorothea: Reparation and Working Through in George Eliot's Novels", *American Journal of Psychoanalysis*, 59:3 (1999), pp. 195-208.
- Sova, Dawn B., *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to His Life and Work*, Nueva York, Facts on File, 2007.
- Sowerby, Robin, "The Goths in History and Pre-Gothic Gothic", en Punter (ed.) (2000), pp. 15-26.
- Sourvinou-Inwood, Christiane, *Reading Greek Death: to the end of the classical period*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Sperber, Dan y Wilson, Deirdre, *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos*, Madrid, Visor, 1994.



- Spooner, Catherine, *Fashioning Gothic Bodies*, Manchester-Nueva York, Manchester University Press, 2004.
- St. Armand, Barton Levi, "The 'Mysteries' of Edgar Allan Poe: the Quest for a Monomyth in Gothic Literature", en Thompson (1974), pp. 65-93.
- Steele, Timothy, "The Structure of the Detective Story: Classical or Modern?", *Modern Fiction Studies*, 27:4 (1981-1982), pp.555-570.
- Stein, Jess M., "Horace Walpole and Shakespeare", *Studies in Philology*, 21 (1934), pp. 51-68.
- Steiner, George, *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*, Alberto Luis Bixio (traducción), Barcelona, Gedisa, 2009.
- Stevens, David, *The Gothic Tradition*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2000.
- Stevenson, Robert Louis, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, and Other Tales of Terror*, Londres, Penguin Books, 2003.
- , *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Carmen García Trevijano (traducción), Madrid, Cátedra, 2005.
- Stoker, Bram, *Dracula*, Elizabeth Kostova (introducción), Londres, Sphere, 2006a.
- , *Drácula*, Juan Antonio Molina Foix (traducción), Madrid, Cátedra, 2006b.
- Stott, G. St. John, "The Structure of *Melmoth, the Wanderer*", *Etudes Irlandaises: Revue Francaise d'Histoire, Civilisation et Litterature de l'Irlande*, 12:1 (1987), pp. 41-52.
- Stott, Shirley Clay, *Myths and Consciousness in the Novels of Charles Robert Maturin*, Arno Press, Nueva York, 1980.
- Stramaglia, Antonio, *Res Inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo Greco-latino*, Bari, Levante Editori, 1999.
- Stray, Christopher (ed.), "Paradigms regained: towards a historical sociology of the textbook", *Journal of Curriculum Studies*, 26:1 (1994), pp. 1-29.
- , "Primers, Publishing, and Politics: the Classical Textbooks of Benjamin Hall Kennedy", *Papers of the Bibliographical Society of America*, 90:4 (1996), pp. 451-474.

- , *Classics Transformed: Schools, Universities and Society in England, 1830-1960*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- , “From Oral to Written Examinations: Cambridge-Oxford-Dublin, 1700-1914”, en *History of Universities*, 20:2 (2005), pp. 76-130.
- , *Oxford Classics: Teaching and Learning, 1800-2000*, Londres, Duckworth, 2007.
- Summers, Montague, *The Vampire in Europe*, Londres, Bracken Books, 1929.
- (ed.), *The Supernatural Omnibus Being a Collection of Stories of Apparitions, Witchcraft, Werewolves, Diabolism, Necromancy, Satanism, Divination, Socery, Goetry, Boodoo, Possession, Occult Doom and Destiny*, Londres, Victor Gollancz LTD, 1931.
- , *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel*, Londres, The Fortune Press, 1938.
- Swann, Charles, “Poe and Maturin –a Possible Debt”, *Notes and Queries*, 37:4 (1990), pp. 424-425.
- Swift, Jonathan, *The Works of Jonathan Swift*, Nueva York, Derby & Jackson, 1859.
- , “Imitation of Part of the Sixth Satire of the Book of Horace”, en Swift (1859).
- , *A Tale of a Tub, and Other Satires*, Lewis Melville (introducción), Londres-Nueva York, Dutton, 1968.
- , “The Battle of the Books”, en Swift (1968).
- Thompson, Gary Richard (ed.), *Poe's Fiction, Romantic Irony in the Gothic Tales*, Madison, University of Wisconsin Press, 1973.
- , *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, Pullman, Washington State University Press, 1974.
- , *Romantic Gothic Tales*, Nueva York, Harper & Row, 1979.
- Thompson, Stith, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Bloomington-Londres, Indiana University Press, 1975.
- Thomson, Fred C., “Felix Holt as Classic Tragedy”, *Nineteenth-Century Fiction*, 16:1 (1961), pp. 47-58.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Silvia Delpy (traducción), México, Ediciones Coyoacán, 1995.

- Torrente Ballester, Gonzalo, “Conferencia”, en AA. VV., *Literatura fantástica* (1985), pp. 117-130.
- Tosi, Renzo, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli, 2000.
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Editorial Ariel, 1988.
- Trousson, Raymond, *Le Thème de Prométhée dans la Littérature Européenne*, 2 vols., Ginebra, Librairie Droz, 1976.
- Turner, Frank M., *Greek Heritage in Victorian Britain*, New Heaven-Londres, Yale University Press, 1981.
- Unrue, Darlene Harbour, “Edgar Allan Poe: The Romantic as Classicist”, *International Journal of the Classical Tradition*, 1:4 (1995), pp.112-119.
- Vasari, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimbaue a nuestros tiempos*, Luciano Belosi y Aldo Rossi (edición); Giovanni Previtali (introducción), Madrid, Cátedra, 2002.
- Vax, Louis, *Arte y Literatura Fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel, “El mito de Prometeo: fundación y quiebra de lo humano”, en *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Semiótica*, Alberto Navarro González, Juan Carlos Pueo Domínguez, Alfredo Sagaña Sagredo, Túa Blesa (coords.), vol. 1 (1998), pp. 222-227: <http://www.cica.es/aliens/gittcus/promet.html>
- Veeder, William, “The Negative Oedipus: Father, *Frankenstein* and the Shelleys”, *Critical Inquiry*, 12:2 (1986), pp. 365-390.
- Vega, Pilar, *Mary Shelley: la gestación del mito de Frankenstein*, Madrid, Aldebarán, 1999.
- , *Frankensteiniana: la tragedia del hombre artificial*, Madrid, Alianza, 2002.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, Juan Diego López Bonillo (traducción), Barcelona, Ariel, 2001a.
- , *La muerte en los ojos: figuras del otro en la Antigua Grecia*, Daniel Zadunaisky (traducción), Barcelona, Gedisa, 2001b.
- Veyne, Paul, *¿Creyeron los griegos en sus mitos?*, Buenos Aires, Granica, 1987.

- Vico, Giambattista, *Ciencia Nueva*, Rocío de la Villa (traducción y notas), José M. Romay Beccaría (prólogo), León Pompa (introducción), Madrid, Tecnos, 2006.
- Viera, Carroll, "'The Lifted Veil' and George Eliot's Early Aesthetic", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 24:4 (1984), pp. 749-767.
- Von Albrecht, Michael, *Historia de la literatura romana: desde Andrónico hasta Boecio*, vol. 1, Dulce Estefanía y Andrés Pociña Pérez (traducción), Barcelona, Herder, 1997.
- , *Historia de la literatura romana: desde Andrónico hasta Boecio*, vol. 2, Dulce Estefanía y Andrés Pociña Pérez (traducción), Barcelona, Herder, 1999.
- Walsh, Patrick Gerard, *The Roman Novel: the Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Londres, Cambridge University Press, 1970.
- Waquet, Françoise, *Le Latin ou L'empire d'un Signe : XVIe-XXe Siècle*, Paris, Albin Michel, 1998.
- Wasserman, Renata R. Mautner, "The Self, the Mirror, the Other: 'The Fall of the House of Usher'", *Poe Studies*, 10: 2 (1977), pp. 33-35.
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, The Hogarth Press, 1995.
- Weekes, Karen, "Poe's feminine ideal", en Hayes (ed.) (2007), pp. 148-162.
- Wertz, S. K. y Wertz, Linda L., "On Poe's Use of Mystery", *Poe Studies*, 4:1 (1971), 7-10.
- Whitmarsh, Tim, *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 2008.
- Whitmore, Charles Edward, *The Supernatural in Tragedy*, Cambridge (Mass.), 1915.
- Wiesenfarth, Joseph, "The Greeks, the Germans and George Eliot", *Browning Institute Studies: An Annual of Victorian Literary and Cultural History* (1982), pp. 91-104.
- , "Mythic Perspectives in George Eliot's Fiction", *The George Eliot Review: Journal of the George Eliot Fellowship*, 24 (1993), pp. 41-45.
- Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Harmondsworth, Penguin, 2003
- Wilt, Judith, *Ghosts of the Gothic: Jane Austen, George Eliot, D. H. Lawrence*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

- Winterer, Caroline, "Victorian Antigone: Classicism and Women's Education in America, 1840-1900", *American Quarterly*, 53:1 (2001), pp. 70-93.
- , *The Culture of Classicism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2002.
- Woolf, Virginia, "Across the Border", en *The Essays of Virginia Woolf*, McNeille, A. (ed.), Londres, Hogarth Press (1986), pp. 217-220.
- Wyke, Maria y Biddiss, Michael D. (eds.), *The Uses and Abuses of Antiquity*, Bern, Peter Lang, 1999.
- Yousef, Nancy, "The Monster in a Dark Room: *Frankenstein*, Feminism, and Philosophy", *Modern Language Quarterly, A Journal of Literary History*, 63:2 (2002), pp. 197-226.
- Zeender, Marie-Noelle, "John Melmoth and Dorian Gray: the Two-Faced Mirror" en *Rediscovering Oscar Wilde*, Sandulescu, S. G. (ed.), (1994), pp. 432-440.
- Ziolkowski, Theodore, *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*, Aurelio Martínez Benito (traducción), Madrid, Taurus, 1980.

#### OTROS RECURSOS ELECTRÓNICOS MENCIONADOS:

- Catálogo de la Lewis-Walpole Library: <http://www.library.yale.edu/walpole/>.
- Medievalism Site: <http://www.medievalism.net>.
- Edición electrónica comparada de *Frankenstein; or the Modern Prometheus* (1818 y 1831). Universidad de Pennsylvania:  
<http://www.english.upenn.edu/Projects/knarf/contents.html>.
- "Who Wrote *Frankenstein*", transcripción del programa radiofónico en ABC Radio National, The Book Show, 26 de octubre del 2007:  
<http://www.abc.net.au/rn/bookshow/stories/2007/2063976.htm#transcript>
- Demócrito como el "laughing philosopher":  
<http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A3936026>.
- Edgar Allan Poe Society of Baltimore: <http://www.eapoe.org>.
- Sobre la revista *The Spectator*: <http://elmismodiario.blogspot.com/2006/06/todos-los-epgrafes.html> y <http://meta.montclair.edu/spectator>